UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01767784 0

PQ
6465
.Y6

A. CANTELLA

CALDERÓN DE LA BARCA IN ITALIA

NEL SEC. XVII

199926
18/1/26

AUSONIA - ROMA
1923

TIPOGRAFIA G. ZAMPETTI - VELLETRI

AVVERTENZA

Questo studio risale a molti anni fa, e rivela nel suo insieme e nei particolari, inesperienze e ingenuità, che sarebbe stato certamente bene eliminare attraverso un'accurata rielaborazione. Lo pubblico a ogni modo così come nacque e fu concepito nella speranza che possa essere apprezzato per quello che vuol essere: un modesto contributo agli studi calderoniani in Italia. Se la volontà e il tempo non mi verranno meno sarà quanto prima inquadrato in uno studio molto più ampio ed organico, a cui, con maturità e criteri diversi, vado ora attendendo, sulla fortuna del teatro spagnolo in Italia.

A. C.

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/calderndelabar00cant

INTRODUZIONE.

Calderón de la Barca in Europa.

Nel 1681 la Spagna vedeva sparire uno dei suoi più grandi poeti drammatici nazionali.

Onorato da Filippo IV, che lo trattò quasi da pari a pari, tenuto in gran conto da Carlo II, festeggiato dal popolo intiero, che a Madrid, a Toledo, a Siviglia e in tutte le principali città della Spagna, in cui si rappresentavano i suoi *autos*, lo applaudiva fragorosamente, conosciuto all'estero, dove le compagnie spagnole più celebri ne andavano diffondendo il teatro, si può dir davvero che pochi hanno goduto di tanta e così incontrastata celebrità come Calderón de la Barca durante la sua vita. Altri era stato più di lui fecondo, altri aveva, più ch'egli non avesse fatto, impresso un'orma profonda nella letteratura drammatica, ma i nomi di Lope de Vega, in cui si ritrova in germe quella che sarà la caratteristica principale di tutto il teatro spagnolo, e quelli dei suoi discepoli, Tirso, creatore del don Juan, che il genio del Byron doveva in seguito immortalare, Alarcón, insuperabile pittore di caratteri umani, Mira de Amescua e Guillén de Castro (per voler parlare dei principalissimi) furono quasi dimenticati dinanzi all'astro novello, a cui s'inchinavano riverenti re e principi della porpora.

Ma, come suole avvenire attorno ai grandi, al coro di lodi unanimi ed indiscusse, che lo aveva accompagnato per tutta la vita e lo seguì fin nella tomba, cominciò ad unirsi, dopo la morte, qualche voce discorde.

Calderón aveva tentato, in centoventi componimenti, tutti i generi: il dramma religioso, il dramma, per così dire, passionale, la commedia a caratteri, la commedia ad intreccio; Calderón aveva anche scritto, superando i suoi predecessori e quelli che lo seguirono, ottanta *autos sacramentales* (1), ma tutta questa produzione, abbondatissima, per quanto numericamente inferiore a quella di Lope, aveva in sè dei difetti, che al popolo, culla dell'inquisizione, non potevano passare inosservati.

Non adulterî, non passioni condannate dal buon costume descriveva il suo teatro: quasi tutti gl'innamorati sono dei cavalieri, che riparano col matrimonio all'onore compromesso delle loro dame, quasi tutte le dame non concedono ai loro amanti che dei colloqui rapidissimi al chiaro di luna, ma tutti sono invasi dalla stessa preoccupazione, tutti hanno sempre in bocca una parola: l'onore. Dinanzi all'onore ogni altro sentimento sparisce; e gli eroi calderoniani sono capaci anche dell'omicidio: col sangue, anzi, si cancellano le onte fatte all'onore, e nel sangue è possibile lavare ogni macchia.

Ora, questa morale, naturalmente contraria alla cristiana, che comanda il perdono e l'oblìo delle offese, questa morale, che era allora diffusa in Ispagna e fuori

(1) HARTZENBUSCH, *Comédias de don Pedro Calderón de la Barca y Saavedra*, Madrid, Rivadeneyra, vol. 4 (VII, IX, XI] e XIV della *Biblioteca de autores españoles*, 1846-80).

della Spagna, come, del resto, lo è anche oggi, doveva trovare qualcuno, che, almeno a parole, se ne mostrasse scandalizzato. L'approvazione data al teatro calderoniano da Francisco Manuel de Guerra y Ribera suscitò infatti una tempesta; e tutta una schiera di critici improvvisati sorse, i quali, in nome della morale, si scagliarono contro il poeta morto e lo condannarono, dimenticandone tutta la produzione essenzialmente ed esclusivamente cattolica.

Non è mio intento far qui una storia della critica o, per meglio dire, della valutazione calderoniana, dopo la sua morte. Quella storia, con profonda conoscenza della materia e con larghezza di vedute, ha scritto il Menendez y Pelayo; e chi vuole può leggere nella prima delle conferenze da lui pronunziate il 1881 a Madrid (1). Mi limiterò quindi a tracciare le grandi correnti dell'opinione pubblica, che si svolsero intorno al merito della sua poesia fino ai giorni nostri.

Ai moralisti, che la giudicarono in nome d'un principio, che nulla ha a che fare con l'arte, seguì un'altra corrente, che la condannò con ben altre armi, forse più affilate delle prime. Perchè, mentre i moralisti si lamentavano dei sentimenti rappresentati dal Calderón, di certi principî, da cui un cristiano, cattolico per giunta, deve rifuggire, di quegli stessi troppo platonici amori descritti dal poeta, essi non negavano, in fondo, che tutto ciò, per quanto condannabile, fosse stato trattato e maneggiato con efficacia di mezzi artistici e in una forma giudicata meravigliosa.

(1) M. Menendez y Pelayo, *Calderón y su teatro*, Madrid, 1884.

La scuola gallo-classica, invece, intaccava quella produzione nella sua parte più essenziale: negli stessi mezzi artistici adoperati dall' autore. La poetica aristotelica comandava, che l' azione durasse un solo giorno, che si svolgesse, dal principio alla fine, in un solo luogo, che ogni cosa procedesse in maniera, direi quasi, compassata, che i personaggi fossero limitati a quelli necessarissimi; e invece il Calderón che cosa aveva fatto di tutto questo? Non unità di tempo nelle sue commedie: esse, alcune volte, durano per anni intieri; non unità di luogo: nelle *Fortunas de Andrómeda y Perseo* la scena ora si svolge nell'Acaja, ora in Sicilia, ora nell'Atlante dell'Affrica, e nella *Gran Cenobia* da Roma a Palmira, nell'estremo oriente, e da Palmira a Roma; non scarsezza di personaggi, ma un numero strabocchevole di elementi, che poco o nulla hanno a che fare con l'argomento principale delle varie commedie; non, infine, ordine e compostezza, ma un inseguirsi, un intrecciarsi e un accavallarsi continuo di avvenimenti, mentre lo stile, sovrabbondante, ampolloso e pieno di metafore e di sottigliezze, sembra quasi secondarne l'andamento. Altro che il dramma greco, semplice e quasi scheletrico nella sua solennità!

Questo disordine, questa sovrabbondanza nei personaggi e nella forma, la promiscuità dei due elementi, il comico ed il tragico, che in Calderón non sono mai armonicamente fusi insieme come in Shakespeare e che sembrano quindi in continuo conflitto fra di loro, il nessun rispetto alle due famose unità, rilevarono i classicisti francesi, i quali dichiararono quindi le sue commedie un ammasso d' incongruenze e, come tali,

non degne d'essere elevate alla dignità d'un vero e proprio teatro.

Ma c'era di più in Calderón. In parecchi drammi lo Spagnolo aveva introdotto dei personaggi storici e rappresentato avvenimenti realmente accaduti, ma - ohimè! - quei personaggi non si riconoscono più, e Alessandro Magno nel *Darlo todo y no dar* non è che un tenero *galán*, il quale *flirta* castamente come tutti i *galanes* del seicento in Ispagna. Anche i tipi falsati di persone effettivamente vissute, gli anacronismi, gli errori geografici rimproverò al poeta la scuola gallo-classica; e si capisce da ciò quale corrente di ostilità si sia formata intorno a lui. Nella stessa patria sua, che pure, per sentimento nazionale, avrebbe dovuto essergli più benevola, si può dire che più violenta e più formidabile sia stata la condanna. Prima il padre Luzán, nella sua *Poética* del 1737, Montiano e Nasarre poi, nel 1749 questi, nel 1750 l'altro, e, finalmente, Velasquez, poco dopo, nelle *Orígenes de la poesía Castellana*, pubblicate nel 1754, diedero il colpo di grazia al teatro calderoniano.

Quando la sua stessa terra lo condannava, che cosa potevano pensare di lui le altre nazioni? E dovunque, per tutto il secolo XVIII, eccetto forse che in Francia, quasi un dimenticato fu Calderón.

Questa corrente di ostilità e di dimenticanza quasi completa non poteva però durare lungamente. Quelli che s'incaricarono di restituirlo all'antico onore furono i due fratelli Schlegel, dei quali Guglielmo nelle sue *Vorlesungen über dramatische Kunst*, il 1809, dopo aver giudicato i teatri delle altre nazioni conformemente allo spirito che anima quello della Spagna, faceva, in

ultimo, tutta un'apologia della drammatica spagnola in genere e di Calderón in ispecie, e Federico, come il fratello, le stesse idee esponeva nella *Geschichte der alten und neuen Literatur* del 1815.

Fu quello il tempo, per la Germania, d'una vera *calderonomania:* basti pensare all'entusiasmo che lo stesso grande Göthe, forse perchè la sua personalità multiforme e vastissima gli faceva comprendere tutti i generi e tutte le letterature, ebbe pel drammaturgo spagnolo.

Questo entusiasmo, tutto romantico, si diffuse presto in qualche altra nazione ; ed anche in Inghilterra non gli mancarono gli ammiratori appassionati e ferventi. Si può anzi quasi affermare, che, senza i fratelli Schlegel e senza il Tieck, imitatore del Calderón, la stessa Spagna non si sarebbe più ricordata di lui o lo avrebbe sempre continuato a considerare come uno scrittore di secondaria importanza, da non potersi paragonare nè a Moreto nè a Rojas.

Meno intenso fu il movimento in Italia; e, per quanto la mia affermazione possa sembrare strana, pure noi non avemmo, nel periodo del romanticismo, questa corrente di trasporto vivo e di ammirazione appassionata per la letteratura spagnola. I nomi dei più grandi scrittori della Spagna erano allora poco e male conosciuti, e non corrispondevano, presso di noi, a qualche cosa di determinato. Si sfoglino un po' tutti i giornali dell'epoca, e si vedrà come rarissimamente noi c'incontriamo nei nomi di Lope de Vega, Tirso, Calderón e così via. *Nemmeno una volta* la vecchia *Antologia* del Vieusseux nomina il Calderón; e lo stesso *Conciliatore,* l'organo massimo del romanticismo ita-

liano, in soli quattro numeri (99, 101, 111, 114), si occupa di poesia castigliana, e, non, come avveniva in Germania, per invocarla quasi a conferma e a sostegno delle proprie teorie, ma solo per dar notizia di alcuni volumi e opuscoli stampati allora in Ispagna.

È strana questa noncuranza dell'Italia, e non saprei veramente indicarne le ragioni. Fu forse perchè gl'italiani, nei modelli spagnoli, riconobbero subito i fratelli carnali della poesia del Marino e di tutti i secentisti grandi e piccoli? Certo anche questo avrà contribuito a smorzare da noi molti ardori spagnoleschi e a renderci più guardinghi nell'innalzare inni di entusiastiche lodi, prive quasi sempre di quel senso critico, che serve a raffrenare i voli della fantasia. Però accanto a questa, che mi sembra la principalissima fra le tante cause del nostro, non dirò misoneismo, ma noncurantismo, altre ugualmente importanti ce ne saranno state.

Innanzi tutto non bisogna dimenticare che il romanticismo fu da noi, più che altro, un movimento politico: proclamarsi romantico voleva dire a Milano, combattere a tutta oltranza l'Austria, nel resto d'Italia, avversare ogni giogo, spirituale o temporale, interno od esterno. La preoccupazione politica dunque fece sì che, in Italia, il movimento romantico rimanesse sempre un movimento riflesso, tutto tedesco, non ostante la *tedescofobia*, e che gl'italiani non avessero nemmeno la tranquillità o il tempo necessarî per risalire ai modelli spagnoli, che i romantici della Germania invocavano invece a sostegno delle proprie teorie o sventolavano in aria come delle bandiere di battaglia.

E altro ancora c'è da notare. Dalla pubblicazione

dei poemi ossianeschi,per opera del Cesarotti, la nostra attenzione s'era rivolta curiosamente verso tutto un mondo fino allora sconosciuto. Se mancano infatti, nei giornali della prima metà del sec. XIX, studî e giudizî sull'arte spagnola, innumerevoli sono gli articoli e le recensioni destinati a poeti e prosatori inglesi.

E che bisogno avea davvero l'Italia di attingere a una fonte, così intimamente legata a noi nel periodo più triste della nostra letteratura, se un romantico, ben diversamente grande che Calderón o Lope, si era scoperto ai nostri occhi, quale Shakespeare? Non basta: l'Italia, che è stata sempre, letterariamente, una nazione misoneista e, fin quasi dall'aureo trecento, dopo che il dialetto toscano si fu elevato alla dignità di lingua nazionale e il filone di poesia, proveniente dalla Provenza, fu divenuto quasi sangue del nostro sangue nel « Dolce stil novo », ha tenuto sempre fisso lo sguardo ai modelli latini e greci, l'Italia, dico, era già troppo che (senza contare la francese, già universalmente nota) cominciasse ad interessarsi della letteratura inglese in ispecie ed anche della tedesca.

Queste, tutte insieme, saranno state, a quanto mi sembra, le cause principali, che possono spiegarci lo strano contegno dei nostri romantici, i quali o non curano o non conoscono forse nemmeno, tranne che attraverso la prosa smagliante e facile dei fratelli Schlegel, quella letteratura, che, per un romantico, avrebbe dovuto essere invece, per così dire, il cavallo di battaglia.

Le esagerazioni alemanne però, se si spiegano e si giustificano, come reazione alla scuola francese, classicheggiante, dovevano ben presto cessare.

A una generazione, smaniosa di rinnovarsi intellettualmente, moralmente e politicamente, che aveva perciò sentito il bisogno di abbattere i vecchi idoli per sostituirvene dei nuovi, e che, nel furore della mischia, aveva portato tutta un'ondata di sangue giovanilmente caldo, ne succedeva un'altra, che si raccoglieva pacatamente a studiare, a meditare, ad analizzare.

Quando si ammira bisogna aver profonda conoscenza dell'oggetto della propria ammirazione e diradare tutti i veli o le nebbie, che possono circondarlo; e la letteratura spagnola era tutta avvolta in una folta nebbia, che non ne lasciava scorgere nemmeno le grandi linee: ignoti molti nomi, pur celebri nel loro tempo, di drammaturghi valorosi, sconosciute la loro biografia e le loro vicende, scorrette le ristampe delle opere già esistenti, messe sù, in base a copie di attori, che avevano trasformato, secondo i proprî gusti, ciò che l'autore avea scritto, le edizioni dei testi, questo era, nel periodo romantico, lo stato della letteratura drammatica della Spagna. E ben a ragione il Menendez afferma che lo stesso più tenace propugnatore del teatro spagnolo, Guglielmo Schlegel, non lo conobbe in gran parte che per sentito dire, se pur lo conobbe davvero!

A questo lavoro di ricostruzione attendono anche oggi gli amanti od i curiosi della Spagna, sì che si può dire che il giudizio della critica, storicamente obbiettiva, dei giorni nostri sulla drammatica spagnola in genere e su Calderón in ispecie (anche dopo gli studi accurati dello Schack e dello Schmidt in Germania) è ancora di là da venire.

Perchè giudizi noi non possiamo chiamare quelli,

che intorno al Calderón, per parlare di lui solo, furono dati con criterî o moralisti o aristotelici.

La morale non può certamente essere elemento di giudizio unico e preponderante nella valutazione d'un'opera d'arte. Pur non volendo credere, come lo scultore Bertolini, anche il deforme degno dell'arte, è però certo che ci sono dei delitti, i quali offendono, moralmente, le nostre fibre più delicate ma, esteticamente, belli, delle passioni mostruose ma belle, degli uomini infami ma belli, e perciò, tutti, degni che l'arte eternizzi o nel quadro o nella statua o nel dramma o nel romanzo o nella poesia. Non si può quindi giudicare, in nome della morale, la produzione calderoniana, tanto più se essa non è di quelle universalmente intese, ma ristretta al cristianesimo non solo, ma al cattolicismo.

Nemmeno poi l'opera d'arte può essere infrenata dentro i limiti di una poetica qualsiasi. Non sono le regole che formano i capolavori, ma da questi scaturiscono le regole; e quindi falso era egualmente il criterio che guidava la scuola classica, la quale, unendosi al primo gruppo, finì col distruggere l'ammirazione incondizionata di cui il Calderón aveva goduto durante tutto il suo secolo: distruzione per modo di dire, perchè, mentre i *regolisti* latravano, Shakespeare, che trascurò le unità di tempo e di luogo, che fuse (non pose disarmonicamente a contatto, come il commediografo spagnolo) il comico col tragico, il ridicolo col serio, dapprima sconosciuto, comincia a poco a poco ad affermarsi e a far vittorioso il giro di tutti i teatri del mondo. È anzi gloria dei commediografi spagnoli, come osserva il Menendez, quello di avere in-

teso il vero significato da dare alla poetica di Aristotele e di aver intuito, per quanto forse non abbiano saputo mettere in pratica, la visione che essi ebbero della realtà: che l'arte, cioè, deve rivolgersi a tutta la natura, e alla natura soltanto, se vuol essere arte.

Pure, per quanto sbagliati siano stati i criterî, che li guidarono nel loro giudizio, essi almeno un criterio ebbero nel condannare il teatro di Calderón. Lo stesso non si può ripetere dei romantici, la cui ammirazione, in gran parte, fu frutto più del sentimento che della ragione. In quel periodo di dispute accanite fra i seguaci del classicismo francese e quelli che volevano rinnovare l'arte, proclamando il ritorno alla realtà umana, l'imitazione non dei modelli, ma della stessa natura, era logico che, a sostegno delle proprie teorie, si dovesse invocare qualche nome: ed i nomi furono trovati negli scrittori spagnoli e, fra gli altri, anche in Calderón.

Eppure, che il poeta spagnolo si sia davvero rivolto alla natura, e a questa abbia chieste le proprie ispirazioni è cosa di cui mi pare si possa molto dubitare.

In qual senso si possono considerare le produzioni artistiche? Ecco una domanda che mi sembra necessario doversi rivolgere se si vuole scendere a delle conclusioni, che non siano cervellotiche o prive di qualsiasi fondamento.

Ogni opera d'arte ha in sè due elementi: l'uno, universale, proprio di tutti i tempi e di tutti i luoghi, l'altro, particolare, dovuto alle vicissitudini dell'ambiente, se è lecito adoperare questa parola, in cui l'opera stessa è cresciuta e s'è sviluppata; l'uno, l'universale, che non muore mai e vive e vivrà di luce sempre più

pura e più fulgida, l'altro, che sparisce con lo sparire dei tempi che lo resero possibile.

C'è da un pezzo un movimento critico intorno al nostro più grande poeta, che giudica tutto oro di coppella ciò che Dante scrisse e guarda con occhio bieco le celebri invettive del Bettinelli, propenso piuttosto a sorridere benignamente all'entusiastica ammirazione del Cesari, che trovava il Paradiso la parte più bella del divino poema. Eppure io credo, con tutto il rispetto dovuto al sommo fra i sommi dei nostri poeti, che anche in Dante ci sia un elemento particolare, soggetto a morire e già morto, e una parte universale, l'unica, che costituisca la vera grandezza del fiero ghibellino. I dubbi teologici, che assalgono l'anima del pellegrino attraverso i tre regni, le sue estasi dinanzi ai misteri della fede, le sue esaltazioni religiose, la purificazione, ch'egli va cercando, nella contemplazione dell'al di là son cose che, oggi, non possono più essere comprese pienamente. Per comprenderle è necessario, direi quasi, *medioevalizzarsi* e mettersi in uno stato d'animo artificiale, che desti in noi le stesse sensazioni, gli stessi sentimenti, le stesse emozioni, che il poeta, indubbiamente, provò. Ma, accanto a questo mondo, ce n'è un altro, che, ancor oggi, vive e palpita. C'è, innanzi tutto, l'anima dell'artista, che, anche nelle sue fantasticherie teologiche, non dimentica d'esser legato alla terra; e tutta un'onda di passioni, di affetti, di odî, s'intreccia alla morta gora del teologismo, e ci fa pensare e fremere. Ed è questa vena umana, questo elemento universale appunto, che ha reso la *Commedia* il poema più potente, più forte, che sia mai stato scritto. Altri, prima e dopo di lui, si perdette nelle me-

tafisicherie scolastiche, altri ci regalò delle visioni dell'oltretomba, ma chi ebbe una personalità così vasta da trasfonderla nell'opera propria sì che le visioni stesse ne rimanessero umanizzate?

Quando però io dico che in ogni opera d'arte ci sono due elementi, il particolare e l'universale, non intendo dire che vera arte sia solo l'universale e che quindi bisogni riguardare tutto il resto con occhio indifferente o, peggio, sprezzante. Se così fosse dovremmo condannare, come già fece il Tolstoï, tutte le letterature di tutte le nazioni, e salvar solo ben poca cosa. Se arte è ciò, che è capace di destare in noi delle sensazioni, quali che esse siano, sia pure al di fuori e al sopra di ogni preoccupazione morale, anche le opere, dirò così, particolari, poichè in un determinato tempo questa facoltà ebbero, sono delle vere e proprie opere d'arte: solo che la loro funzione è molto limitata, e il loro raggio d'azione non si espande al di là del tempo che le produce.

Ma questa produzione particolare, propria d'un determinato periodo storico e, qualche volta, d'una determinata classe, che, sola, può intenderla, questa produzione, anche a non volerle negare un valore artistico, per quanto molto limitato, possiamo noi considerare alla stessa stregua delle produzioni, che ritraggono e rappresentano sentimenti e passioni, che, nati con l'uomo, con lui solo muoiono? Per voler fare un paragone secentistico, di cui lo stesso Calderón si serve nella *Casa con dos puertas* non sarebbe, in questo caso, come se noi, nati ciechi e ricuperata la vista in una notte lunare, scambiassimo la luna pel sole, di cui tante volte prima avevamo inteso parlare?

E dei ciechi infatti mi sembrano tutti quelli che si sono prostrati, con riverente ammirazione, dinanzi al teatro spagnolo e, come i fratelli Schlegel, hanno avuto il coraggio di proclamarlo il più grande teatro d'Europa.

Quale è l'arte predominante nella drammatica della Spagna? Essa non ritrae dei sentimenti universali, potenti, come fa Shakespeare in Inghilterra, non dipinge nemmeno la realtà umana nei suoi varî tipi, come il Molière in Francia. Passioni formidabili e tipi veri si ritrovano nel teatro spagnolo, ma come per eccezione, e uno, uno solo, è il dramma di Calderón, che si possa chiamare *universalmente* umano, l'*Alcade di Zalamea*. Tutto il resto è costituito da *autos sacramentales* e da commedie di *capa y espada*, che rappresentano, per lo meno, i due terzi del teatro di Spagna. E possono commedie d'intrigo e drammi allegorici essere considerati come vere e proprie opere d'arte? Quale la realtà umana degli uni e degli altri? Nelle prime non agiscono dei personaggi, ma dei fantocci, senza nessuna personalità propria; nei secondi l'allegoria si è anch'essa come meccanizzata nei grandi simboli del cristianesimo, che hanno perduto la loro vasta potente significazione e sono divenute, quasi, formule vuote della quotidiana gretta pratica religiosa.

Ammiriamola dunque pure quest'arte, ma ammiriamola per quel che vale effettivamente, come un'arte che ha fatto il suo tempo, anche se non può considerarsi come definitivamente sorpassata; ammiriamola e studiamola anche, perchè fu la prima che seppe liberarsi dalle pastoie aristoteliche, male intese e peggio applicate, ma non vogliamo attribuirle i meriti, che non ha, nè ripetere col Menendez, che, per altezza di

concezione, nessun teatro può stare alla pari con quello della Spagna.

Non diverso è il carattere della produzione di Calderón, il quale, per questo lato, non si eleva al di sopra degli altri, ed è anzi lo scrittore, che più si compiacque del simbolico e delle scene intrigate ed inverosimili. Anche il Calderón dunque produsse un'arte, dirò così, particolare e non solo ristretta, come quella di tutto il teatro spagnolo, alla Spagna ma al seicento della Spagna. La forma poi, inseparabile sempre dal contenuto, sembra quasi secondare, come ho avuto occasione di notare, il viluppo immenso delle commedie, il disordine che domina in esse, l'abbondanza dei personaggi di parata; e gli eroi calderoniani parlano un linguaggio gonfio, barocco e le mille miglia lontano dalla semplicità nervosa e robusta dei modelli greci.

A ogni modo, qualunque sia il valore del teatro calderoniano è certo che esso si diffuse con una rapidità meravigliosa per quasi tutta l'Europa. Varia, a seconda delle nazioni, fu l'intensità della sua diffusione, e, mentre, come l'Italia, la Francia (e con essa anche l'Olanda) se ne curò poco nel periodo romantico, la Germania e l'Inghilterra solo allora cominciarono davvero a interessarsene.

Ma, più che le mie parole, a dare un'idea della sua fortuna nelle nazioni più colte d'Europa, servirà la statistica che ho compiuto sulla bibliografia del Breymann (1), la quale mostra chiarissimo questo

(1) BREYMANN, *Die Calderón Literatur*, 1905, da p. 79 a pag. 135.

distacco reciso e netto fra il mondo neo-latino e l'anglossassone.

A 146 salgono i rifacimenti, le imitazioni o le traduzioni da Calderón della Germania. Ebbene, di questi 146 componenti, non tenuto conto di 28, dei quali non si conosce la data precisa, ben 66 sono quelli pubblicati nel periodo romantico, a cui bisogna aggiungerne altri 26, venuti alla luce dal 1875 ai giorni nostri, mentre solo 19 sono i lavori calderoniani del sec. XVIII, e 9 appena quelli del XVII secolo! Identica è la condizione dell'Inghilterra, la quale, secondo il Breymann, ebbe 30 componimenti calderoniani, di cui solo 3 appartengono al seicento, 3 ugualmente al settecento, mentre tutto il resto è stato pubblicato dal 1824 al 1877, con un'appendice nel 1882.

Completamente diversa è la condizione della Francia ed anche dell'Olanda, che ebbe pure una discreta letteratura calderoniana. In tutto 46 sono i lavori francesi derivati dallo Spagnolo, e di essi, eccetto 2 di cui non ho tenuto conto, perchè senza data, 19 apparvero nel seicento, 16 nel settecento, appena 9 nel secolo XIX. Anche in Olanda su 16 componimenti, 2 soli risalgono all'ottocento, 2 al settecento e il resto al seicento.

Certamente la bibliografia del Breymann, tranne, forse, per la Germania, sarà molto incompleta, ma ciò non ostante, il dislivello fra secolo e secolo è così grande che, a colmarlo, non basteranno i nuovi lavori che potranno esser conosciuti in avvenire. Del resto, se incompleto è stato il Breymann per l'ottocento, tanto più lo sarà stato pei secoli precedenti, e quindi si può quasi affermare che la proporzione o, meglio, la sproporzione esistente rimarrà sempre la stessa.

Identico a quello della Francia e dell'Olanda fu lo svolgimento del teatro calderoniano in Italia. Il bibliografo tedesco enumera in tutto 24 componimenti, ma a questi bisogna aggiungerne altri 11, di cui parla il Farinelli (1) ed altri 25, di cui io ho potuto aver notizia, sì che la cifra sale a 60. Orbene, di essi 39 sono i componimenti italiani del sec. XVII, 13 quelli del XVIII e 8 appena quelli del XIX. Se si pensa poi che se noi possiamo esser quasi sicuri di conoscere quasi tutto quanto riguarda Calderón nell'ottocento e anche un po' nel settecento, con la stessa sicurezza possiamo affermare che moltissimi altri, tra rifacimenti, traduzioni e imitazioni, del 600 giaceranno, sconosciuti, per le varie biblioteche d'Italia, si capisce subito come il dislivello, già grandissimo, dev'essere ancora più notevole.

Inutile è poi dire, che la causa di questo strano contrasto fra latini e anglosassoni è principalmente politica, perchè i popoli, in cui la Riforma s'era già affermata, non potevano ammirare la letteratura d'una nazione, che la combatteva e l'avversava a tutta oltranza, con tutte le armi, e tanto meno imitare uno scrittore, che con la stessa Inquisizione aveva avuto, negli ultimi anni della sua vita, così intimi contatti, e la cui produzione era stata essenzialmente cattolica. Per la ragione inversa, dati i rapporti che la Spagna ebbe nel seicento con la Francia, e molto più, con l'Italia, in queste ultime due nazioni il teatro dello Spagnolo, doveva essere necessariamente assai noto.

(1) FARINELLI, *Apuntos sobre Calderón y su literatura* in ***Cultura española***, n. V.

Del teatro calderoniano in Italia nel sec. XVII mi occuperò appunto nel mio studio, dando anche uno sguardo rapidissimo e fuggevole agli altri due secoli: studio, a mio parere, interessante, perchè, mentre ci permetterà di seguire la ripercussione che esso ebbe presso di noi, e vedere quali elementi assimilarono o s'accontentarono di riprodurre gl'italiani, servirà anche un po' a dilucidare un punto oscuro della nostra storia letteraria: se e fino a che punto abbia la Spagna, attraverso uno dei suoi più celebri autori drammatici, il Calderón, contribuito alla decadenza del teatro nostro in quel secolo.

CAPITOLO I.

I primi imitatori.

NAPOLIONE MARCO – PIO ASCANIO – ORAZIO PERSIANI
GIULIO ROSPIGLIOSI – ANGELA D'ORSO

Le prime imitazioni, di cui ho potuto aver notizia, di commedie calderoniane, sono legate ad un nome assai oscuro, fors'anche nel suo stesso secolo. Intendo parlare di Napolione Marco, il quale dovette appartenere a quella scuola, che, abbandonando Plauto e Terenzio, trascurando le regole aristoteliche, che avevano infrenato il nostro teatro nel cinquecento, ci diede delle commedie, in cui principi e servi discorrono insieme in una sorprendente familiarità, il naturale e il sovrannaturale, il sacro e il profano, la storia e la leggenda s'intrecciano a vicenda, e l'intrigo domina sovrano anche negli episodi. Gli stessi nomi di commedie e tragedie sono stati abbandonati: commedie e tragedie, ora, si chiamano tragicommedie, azioni tragicomiche, regicomiche, opere regie, opere sceniche, nomi, questi, che ben rispondono al carattere intimo di quella scapigliata produzione, in cui gli elementi più varî stanno accanto in uno strano connubbio.

Molti furono i compositori di azioni tragicomiche,

e molto applauditi dai contemporanei, ma Raffaele Tauro, di cui avrò occasione di occuparmi in seguito, Andrea Moneglia, G. B. Leoni, Tommaso Saffi e infiniti altri sono dei semplici nomi che quasi nessuna delle nostre storie letterarie si cura di ricordare, e di cui quasi nulla noi conosciamo.

Anche del Napolione scarsissime ed incerte sono le notizie biografiche. Di veramente certo intorno alla sua vita si sa solo che nel 1640 prese in affitto, insieme con Gregorio Chave, per 550 ducati, il teatro dei Fiorentini, a Napoli, di cui erano comproprietari Vincenzo Capece e Ottavio Sgambati (1). Vicerè dell'epoca era il duca di Medina Las Torres, che era stato preceduto dal Monterey, rimasto poi celebre per l'entusiasmo suo verso l'arte comica e i comici (2). Sotto il Monterey, appunto, incominciò a diffondersi, prima a Napoli e poi per tutta l'Italia, l'uso di far venire delle compagnie di primaria importanza dalla Spagna; e forse furono queste le prime, che fecero conoscere il teatro spagnolo in Italia. Gli stessi « Fiorentini » avevano l'anno precedente ospitato Fr. Lopez, attore universalmente noto nel sec. XVII. Non è improbabile anzi che anche il Napolione sia stato d'origine spagnola, se spagnolo è indubbiamente il nome del suo compagno, Gregorio Chave. Del Napolione però, tranne la notizia che rappresentò sotto il nome di Flaminio e che, molto probabilmente, si trovava a Roma nel 1648, non sappiamo più altro. Il suo stesso repertorio è andato completamente perduto. Si fa il nome del *Purgatorio*

(1) CROCE, *I Teatri di Napoli*, 1891, p. 124-125.
(2) ID. pag. 121.

di S. Patrizio (1), della *Gran Zenobia* (2), de *La Vita è Sogno* (3), de *La casa con due porte* (4), che il Croce (5) attribuisce a Juan Perez de Montalván, mentre appartengono al Calderón, ma quale sia il loro carattere intimo non sappiamo. Il Croce afferma che le sue furono traduzioni (6), ma se pensiamo che il teatro dei Fiorentini, dopo l'ordine dato dallo stesso Monterey, era divenuto il ritrovo della soldatesca spagnola e delle donne di mala vita, che in quel tempo non mancavano a Napoli, possiamo invece logicamente supporre che siano stati dei rifacimenti e fors'anche dei bruttissimi rifacimenti. Le commedie del Calderón, non ostante tutti i loro difetti, hanno infatti una certa altezza aristocratica nella parte comica, nella trama e nelle idee cavalleresche di cui sono piene, che tutto ciò mi pare incompatibile con un uditorio simile.

Del 1642, al quale anno appartiene pure *L'amore trionfante dello sdegno* di Pio Ascanio (7), che non saprei affermare se ha relazione con la commedia *Afectos de odio y amor*, è un melodramma, intitolato *Narciso et Eco* con parole di Orazio Persiani e musica di

(1) Cfr. BREYMANN, *op. cit.* pag. 134.
(2) ID. pag. 132.
(3) ID. pag. 134.
(4) ID. pag. 132.
(5) Cfr. CROCE, *op. cit.*, pag. 125. Le commedie citate furono tutte rappresentate ai « Fiorentini » nel 1640.
(6) Il Croce nella nuova edizione dell'opera citata (Bari, Laterza, 1916) ha corretto le sviste sfuggitegli nell'edizione precedente.
(7) Ferrara, 1642.

Cornelio Bentivoglio, rappresentato a Venezia. Nulla si conosce intorno alla vita dell'autore: solo da un'indicazione del catalogo biografico della Casanatense si rileva che egli era ancor vivo nel 1637. Note però ci sono altre due sue composizioni drammatiche, quali *Gli amori di Giasone ed Isifone*, festa teatrale (1), *Le nozze di Teti e Peleo* (2) e alcuni suoi versi, stampati sotto il nome di *Poesie diverse* (3). Come si vede egli, nelle rappresentazioni teatrali, preferì gli argomenti mitologici, che costituiscono anzi il suo unico repertorio.

L'originale di Calderón *Eco y Narciso* è una favola pastorale, che fu, come noterò a suo tempo, imitata da Carlo Gozzi. La scena si svolge, parte in un bosco e parte dinanzi alle porte di un tempio e la favola di mitologico non ha altro che il titolo, perchè l'elemento sovrannaturale v'entra in minima parte e solo in ciò che costituisce l'intima essenza della leggenda.

Con un inno alla bellezza di Eco, di cui ricorre il compleanno comincia l'azione

> A los años felices de Eco,
> Divina y hermosa deidad de las selvas,
> Feliz los señale el mayo con flores,
> Ufano los cuente el sol con estrellas.

Tutti son lieti, ma in mezzo alla gioia comune una nota di tristezza porta Sileno: quello stesso giorno in cui « comple años... la hermosura » di Eco, è l'anniversario di un avvenimento per lui molto doloroso: la scomparsa della propria figlia Liriope. Questa però

(1) Del 1642.
(2) Del 1639.
(3) Del 1638.

non è così lontana come crede il padre. Nascosta nel bosco vicino, ella ne tiene lontani, col suo arco micidiale, tutti gl'importuni che vogliono avvicinarsi, per distrarre il destino tremendo, che sovrasta sul figlio Narciso.

Una voz y una hermosura
Solicitarán su fin

le aveva predetto l'indovino Tiresia, ed ella perciò non vuole che il fanciullo veda anima viva. Ma ciò che le stelle hanno predetto è necessario si compia. Disarmata quello stesso giorno da Bato e trascinata dinanzi alla comitiva, che l'accoglie con propositi di vendetta, è costretta a farsi riconoscere e a raccontare i suoi casi, per giustificare la sua condotta. « No, non sono un mostro – dice - sono invece *epilogo del sentir, cifra del suspirar.*

Così le esagerazioni gongoristiche, che noi chiameremmo, meglio, marinistiche, entrano in molta parte in questa favola, che pur ne ha così poche rispetto alle altre.

Nella giornata seconda è alla ricerca del bellissimo Narciso che tutti s'avviano. Ascolta il divino fanciullo le varie voci che, da varie parti, lo chiamano, ma una sola lo seduce e quasi lo innamora, quella di Eco, che scende più dolcemente al suo cuore. Pure gli avvertimenti materni e il destino che grava su di lui lo rendono molto guardingo, ed egli, facendo forza a se stesso, si allontana rapidamente. Invano la pastorella, già innamorata di lui, lo insegue, invano gli chiede un po' d'amore: nulla può far sì che il cuore di Narciso si commuova e che dalla sua bocca esca almeno una parola di speranza. Quel disprezzo impressiona

l'animo di Eco, ed ella impazzisce, mandando grida incomposte di dolore, di cui il vento raccoglie le ultime note. E le ultime note questo dicono:

Mueras enamorado de tí.

V'era in queste parole già segnata la condanna di Narciso, e il fato che lo minacciava s'avvia al suo compimento. Il divino fanciullo, insensibile alla bellezza di Eco, rimane infatti preso di sè, specchiandosi in una fonte cristallina, e si trasforma in fiore, mentre Eco stessa si dilegua per l'aria.

Questa è l'azione principale, alla quale poi altre secondarie se ne intrecciano, come la gelosia di due pastori, Silvio e Febo, perdutamente innamorati di Eco.

Non mancano in questa favola, come ho avuto occasione di notare, le esagerazioni nella forma, proprie del Calderón e del 600, ma, in complesso, essa è piena di poesia armoniosamente fluida. Serpeggia poi nel componimento un non so che d'indefinito e di reale nello stesso tempo che, quasi quasi, non è possibile più riconoscere la prodigiosa leggenda mitologica; gran merito, questo, del Calderón d'averla saputa trasformare, umanizzandola nello stesso tempo.

Invano si cercherebbe l'elemento umano nell'opera del Persiani, la quale, pur rimanendo identica a quella del Calderón nella sua trama fondamentale, è divenuta poi molto più complessa e intrigata, con l'introduzione di nuovi personaggi, esclusivamente celesti, che tolgono all'originale il suo carattere di freschezza e di ingenuità. Tali sono Giunone, Deiopea, Apollo, Calliope ed Euterpe, le Muse e le Ninfe, che cantano dei cori. Narciso poi non è messo a contatto dei viventi per la prigionia della madre, ma da alcuni

cacciatori, che s'avviano al bosco ed ivi lo trovano; nè egli s'innamora di sè, specchiandosi in una fonte cristallina, ma nel Cefiso. Tranne poi, naturalmente, i due nomi principali della favola, Eco e Narciso, cambiati sono stati tutti gli altri, e i due pastori Silvio e Febo si chiamano Fillidio e Clitio, mentre addirittura soppresso è stato Bato. Anche soppresse poi sono state altre due pastorelle Nise e Sirene.

Come si vede notevoli sono le trasformazioni, che ha subito l'originale sì che quasi quasi verrebbe il dubbio che il Persiani abbia attinto non a Calderón, ma addirittura alle fonti mitologiche. Questo dubbio poi sarebbe avvalorato dalla data di composizione dell'originale, che secondo l'Hartzenbusch (1) sarebbe stato già scritto nel 1666. Come mettere d'accordo questa data con quella del componimento italiano, anteriore di ventiquattro anni? Se si pensa però che quel *già*, adoperato dall'Hartzenbusch, ci indica che esso fu scritto *prima* del 1666, nulla esclude che sia stato scritto prima del 1642. E poichè d'altro lato, non ostante tutti gli elementi introdotti *ex novo* o soppressi dell'Italiano, possiamo esser sicuri di trovarci dinanzi a un'imitazione dal Calderón, come dimostra il fatto che anche nel Persiani abbiamo due pastori innamorati di Eco, il che, certamente, non può esser derivato dalla mitologia, sarebbe anzi questo un argomento per poter meglio determinare la data dell'originale, che perciò sarà stato composto non solo fin dal 1666, ma addirittura fin dal 1642. Perchè, in caso diverso, dovremmo venire alla conclusione che non il Persiani abbia avuto presente il la-

(1) HARTZENBUSCH, *op. cit.*, v. IV, Madrid, 1863, p. 683.

voro del Calderón, ma il Calderón quello del Persiani: ipotesi, questa, che sarebbe d'accordo con ciò che pensava, non so con quanto fondamento, il Damas-Hinard (1) che, cioè, molti sono gli elementi, provenienti dall'Italia, entrati nell'opera dello Spagnolo.

Ho detto imitazione e non rifacimento. Non si cerchino quindi nel Persiani scene riprodotte o frasi e concetti identici a quelli dell'originale, perchè concludendo, ben poco il Nostro ha derivato da quest'ultimo ed egli è stato liberissimo nel servirsi del modello cui s'è ispirato.

Un lungo esame meriterebbe l'opera di Giulio Rospigliosi, che poi fu papa col nome di Clemente IX. Troppo note però ci sono le vicende della sua vita, l'attività da lui spiegata come segretario di Alessandro VII, la sua predilezione, non solo da cardinale, ma anche da pontefice, per la poesia, la parte viva da lui avuta nelle rappresentazioni, che in quel tempo si davano a Roma nel palazzo Barberini, l'ammirazione che per uno dei suoi melodrammi ebbe il Milton, perchè io debba ripetere qui ciò che si può trovare in qualunque compendio della nostra storia letteraria. Mi limiterò quindi a citare semplicemente il suo *Dal male al bene*, melodramma rappresentato per la prima volta nel 1653, con musica di Antonio Maria Abbatini e Marco Marazzoli, nel palazzo Barberini (1). Di esso ecco che cosa dice il Belloni: « presenta scene e personaggi ve-

(1) DAMAS HINARD, *Théatre de Calderon*, Paris, s. d. cfr. vol. I, Notice, p. 2.

(2) Cfr. BREYMANN, *op. cit.*, pag. 219 e FARINELLI, *op. cit.*

ramente comici, cui dà maggior risalto una musica vivace e di carattere veramente buffo » (1). Aggiungo che scene e personaggi sono tratti dal *Peor está que estaba* e che quindi quelli, che, a quanto pare, il Belloni nota come pregi della commedia, sono i pregi dello scrittore spagnolo.

L'esempio d'un nome, così conosciuto nel sec. XVII come il suo, dovea però esser fecondo, e un altro componimento affine abbiamo, *Di bene in meglio*, opera di Angela d'Orso, comica, apparsa a tre anni di distanza, nel 1656, (2), e derivato dal *Mejor está que estaba*.

L'originale, scritto nel 1631 (3) è conosciuto più perchè simile nel titolo alla commedia, or ora citata, l *Peor está*, anzichè per qualche speciale caratteristica che lo differenzi da tutti gli altri. Ecco, brevissimamente, su che cosa si fonda l'intreccio.

Flora s'è recata in maschera a una festa in compagnia di Laura, quando a un tratto si vede costretta a fuggire dal sopraggiungere di Licio, suo cugino e fidanzato, e di Arnaldo, amante di Laura. È lo stesso motivo del *Peor está*, che si ritrova, variato in mille modi, in moltissime commedie del Calderón. La sua fuga, mentre Laura si ferma a parlare con Arnaldo, desta naturalmente la curiosità di Licio ed egli la insegue, quando un cavaliere, che passa per caso, Carlos Colona, pregatone dalla stessa Flora, che sarebbe

(1) BELLONI, *Il seicento*, Milano, s. d. cfr. pag. 335 e pp. 319, 320, 334.

(2) Cfr. BREYMANN, *op. cit.*, p. 133. Altre edizioni sono del 1656, del 1667 e del 1685.

(3) Cfr. HARTZENBUSCH, *op. cit.*

perduta se fosse riconosciuta, viene ad impedirglielo. Ne nasce un duello e Licio rimane ucciso. Ora tocca all'uccisore scappare, e Carlos, ricercato da don Cesare e inseguito da Arnaldo, si rifugia in casa di Flora, che però egli non riconosce per la dama mascherata. Lo riconosce però Flora, che lo trattiene e fa di tutto per isviare le tracce del padre, di don Cesare e di Arnaldo, sicuri che Carlos si sia rifugiato in quella casa.

A questo motivo fondamentale, che dà a Flora occasione di presentarsi a Carlos ora col suo vero volto, ora mascherata, sotto l'aspetto della dama da lui difesa, altri se ne aggiungono, quali l'amore di Arnaldo con Laura, i sospetti del fratello di quest'ultimo, Fabio, che una notte li ritrova insieme, e le gelosie di don Cesare. È inutile dire che tutto ciò termina con due matrimoni, quello di Flora con Carlos e l'altro di Laura con Arnaldo.

Quale sia il carattere del lavoro italiano si comprenderà meglio da quello che dirò in seguito intorno a un altro della stessa D'Orso, *Con chi vengo*. Per ora basti accennare che, tranne il cambiamento della scena, trasportata da Vienna a Mantova, e dei nomi di molti personaggi, per cui Flora è divenuta « Angela » Laura « Isabella » Carlos Colona, « Fabritio, Fabio « Ardelio » non abbiamo in esso delle trasformazioni sostanziali, perchè questa volta ci troviamo dinanzi a una vera e propria traduzione.

CAPITOLO II.

Giacinto Andrea Cicognini.

LA VITA E LE OPERE.

Lungamente mi soffermerò a parlare del Cicognini, che, per la celebrità di cui godette nel suo secolo e per l'oscurità in cui il suo nome è avvolto anche oggi, merita un attento esame.

Discendente d'antichissima e nobile famiglia veneziana nacque Giacinto Andrea Cicognini a Firenze, non si sa precisamente in quale anno, da Jacopo, autore anche lui di commedie come *L'amor pudico* e *La Finta Mora* e più di rappresentazioni sacre, quali il *Martirio di S. Agata*, *La celeste guida*, *Il Trionfo di David* ecc., che forse compose nei ritagli di tempo lasciatigli liberi dalla carica, ch'egli occupava, di viceduca di Segni, dopo che da Castrocaro, sua città natia, era passato a vivere parte a Prato e parte a Firenze. Come nulla sappiamo sull'anno della nascita, così nulla si può dire di sicuro intorno alla data della sua morte, che, secondo le *Giunte alla Toscana letterata* di Giovanni Cinelli (1) sarebbe avvenuta a Venezia *circa* il 1650, mentre, secondo il Negri (2) nel 1660. Nè, a mio parere, la

(1) Sono di A. M. Biscioni (msc. magliabecchiano).

(2) Negri, *Istoria degli scrittori fiorentini*, Ferrara, 1722, cfr. pag. 323-324.

conferma che il Quadrio (1) ce ne dà risolve la questione, perchè, molto probabilmente, egli attinse dal Negri e non conobbe quelle *Giunte* che poco fa ho citato. Quella che toglie ogni dubbio e mi fa propenso ad accettare la seconda data è piuttosto una notizia, brevissima, del catalogo biografico della Casanatense, in cui è detto: *Cicognini G. A. florentinus Jacobi filius obiit an. 1660.* Ad ogni modo è certo che egli morì *anzitempo* (2), e non possiamo quindi andare molto errati se poniamo che egli, nato verso i primi anni del sec. XVII, sia morto verso il principio della seconda metà del 600. Anche incerti sono i motivi che lo determinarono ad abbandonare Firenze per Venezia. Il codice del Cinelli, già citato, dice che ciò fu *per notabile offesa ricevuta*, e il Negri *per maligne interpretazioni date alle sue allusioni.* Quali sono queste allusioni? Il Lisoni, (3) ricordando le *Scappinate sopra le dame di Fiorenza*, specie di epigrammi contro le signore fiorentine del suo tempo, suppone ch'egli sia stato costretto a fuggirsene dalla patria sua, per scampare agli odî e ai risentimenti delle dame sbeffeggiate; e l'ipotesi è molto seducente, perchè si debba abbandonarla senz'altro.

Gli stessi dubbi, che avvolgono la vita del celebre commediografo secentista, non scompaiono nemmeno

(1) QUADRIO, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, vol. III, parte I, tomo IV, p. 114.

(2) Così dice l'autore della commedia, *L'amore opera a caso*. Vedi nota 27.

(3) LISONI, *Gl' imitatori del teatro spagnolo* in *Nuova Rassegna*, 1894, II, 18 sg.. Separatamente: Parma, 1895, da p. 15 in poi; ID., *La drammatica Italiana nel sec. XVII* (dove è ristampato l'opuscolo citato da pag. 43 a pag. 62); ID., *Un famoso commediografo dimenticato*, Parma, 1896.

intorno alla sua produzione drammatica. L'Allacci nomina 35 componimenti, ma a questi altri 6 ne aggiunge il Lisoni oltre a 5 melodrammi. Il Cicognini dunque sarebbe stato autore di ben 46 produzioni fra drammi, melodrammi e commedie, e la cifra, per un autore, vissuto, a quanto pare, una trentina d'anni, rappresenterebbe un caso di fecondità artistica piuttosto raro. È perciò che sorge spontaneo il dubbio che non tutto ciò che corre sotto il nome del Cicognini debba a lui attribuirsi e che forse ha ragione lo scrittore della commedia *L'amore opera a caso* (1) quando afferma che *vanno attorno di suo non più che 18 commedie, benchè moltissime sotto il suo nome stampate se ne vegghino, avendole alcuni bell' ingegni, per accreditar le opere, fatte compor, per così dire, dopo la morte.* Lo stesso Lisoni, il quale riferisce il passo, che io pure ho voluto integralmente riportare, crede che si debba quindi in proposito procedere con molta cautela. E l'egregio critico infatti, per procedere con cautela, non solo stampa tutti in un fascio i titoli di commedie attribuite al Cicognini e già notate dall'Allacci, non solo, come ho già detto, altri ne aggiunge di proprî, ma seguendo in ciò l'esempio dei « bell'ingegni » del sec. XVII, crede commedie diverse alcune che di diverso non hanno altro che il titolo. *L'amicizia riconosciuta* non è altro infatti che *La più risoluta fra le donne*, il *Mustafà* è identico a *Pietro Celestino* e infine *Lo schiavo del demonio per gli amori di S. Cipriano con S. Giustina* è la copia del *Cipriano convertito*. C'è di più: sempre

(1) M. M. B., *Amore opera a caso*, Firenze e Bologna, s. d., « rappresentata in questa città (quale?) dagli Accademici Infocati ». M. M. B. fu Mattias Maria Bartolommei.

in omaggio alla cautela, il Lisoni attribuisce al Cicognini *La caduta del gran capitano Belisario sotto la condotta di Giustiniano imperatore*, che invece è opera di Michele Stanchi.

Non è compito mio far l'analisi delle commedie, effettivamente opera del Cicognini, per distinguerle da quelle scritte dai « bell' ingegni » e perciò mi limiterò a dar notizie di quelle diciotto indubbiamente sue delle quali dieci compose in patria, l'altre otto a Venezia. Eccole: 1ª Archibusata a S. Carlo, 2ª S. Pietro Celestino, 3ª Santi Cipriano e Giustina, 4ª Maria Egiziaca, 5ª Il Don Gastone, 6ª La Juditta, 7ª La Mariene, 8ª Il Papirio, 9ª La pazzia d'Orlando, 10ª Il Celio, dramma musicale, 11ª La forza del fato, 12ª La statua dell'onore, 13ª Il Ruffiano onorato, 14ª Le fortunate gelosie del re di Valenza, 15ª Gli amori di Alessandro e Rossane, 16ª Gli stessi amori in dramma musicale, 17ª Il Giasone, dramma, 18ª L'Orontea.

Di queste diciotto commedie una sola *Gli amori di Alessandro Magno con Rossane*, intitolata anche semplicemente la *Rossane*, o *Alessandro amante* (1) sospetta il Farinelli che sia derivata dal *Darlo todo y no dar*. Il suo sospetto è però infondato perchè un esame accurato delle due commedie dimostra come esse siano indipendenti l'una dall'altra. In tutt'e due l'eroe principale è Alessandro, in tutt' e due l' imperatore macedone è un tenero amoroso, ma gli amori dell'Alessandro cicogniniano sono ben diversi da quelli del calderoniano.

Nel primo la scena si svolge a Sisimatre, di cui Alessandro s'è impadronito. Egli crede che viva debba

(1) Altra edizione, oltre quella del 1657, Venezia, 1667.

essere la resistenza del re Coartano, ma questi, insieme con la figlia Rossane, s'inginocchia umilmente dinanzi al vincitore e gli consegna le chiavi della città. La bellezza della figlia smorza nell'eroe tutti gli ardori belligeri; ed egli, preso subito d'amore per lei, le offre la sua mano e la proclama sposa, con grande edificazione di Coartano.

Parecchie però sono le difficoltà che si oppongono a quel matrimonio: da un lato la rivalità di Cratero, suo generale, e di Aminta, suo favorito, anch'essi innamorati di Rossane; dall'altro lo stato in cui la stessa fidanzata si trova. Questa, infatti, cinque mesi prima, smarritasi in un bosco vicino e costretta a rifugiarsi in un antro, era stata sedotta da un cavaliere, il quale le aveva promesso di sposarla. Come confessare all'imperatore la vergogna sua, di cui già cominciano ad essere visibili i segni? E Rossane, dopo essersi confidata ad Aspasia, sua nutrice, decide, pur amando fortemente Alessandro, di uccidersi, piuttosto che recargli l'onta di un nome macchiato e disonorato.

Mentre è pronta al suicidio, ecco giungerle, per mezzo della stessa Aspasia, Aminta: quell'Aspasia che era stata sedotta da Aminta e si decideva ora a introdurlo presso la padrona, dopo la promessa da lui avuta di essere sposata. In quelle circostanze il favorito dell'imperatore sembra a Rossane un inviato dal cielo, che venga ad impedirle il triste proposito di morire e decide quindi, per quanto a malincuore, di fuggirsene la notte con lui. Mentre si prepara alla fuga, ed a questo scopo ha consegnato ad Aminta tutte le sue gioie, dicendogli che l'aspettasse con una barca in riva al mare, sopraggiunge Alessandro in cerca

della fidanzata. Non la trova, perchè Rossane è già scappata, ma legge invece un biglietto, che nella sua camera aveva portato Clenice, una delle sue damigelle. Il biglietto era di Cratero, e il povero generale, reo di alto tradimento, fatto imprigionare viene a una sola voce, da Coartano e da Alessandro, condannato alla morte. Però egli, quasi miracolosamente, può scampare all'ira del suo re. Cratero aveva infatti sedotto Oristilla, un'altra figlia di Coartano creduta morta, che era fuggita dal tetto paterno per andare in cerca di lui e farsi sposare. Riuscita nell'intento, per meglio sorvegliarlo, s'era travestita da servo, sotto il nome di Flammiro, e come tale la vediamo comparire sulla scena, fino alla metà dell'atto III. È appunto il finto Flammiro che si fa avanti a difesa del proprio padrone e dice che il biglietto non era diretto a Rossane, ma ad Oristilla. « Come ? » se Oristilla è morta. « Oggi stesso ella sarà fra voi », promette il falso Flammiro e, deposti gli abiti, si fa riconoscere per quella che è effettivamente. Se le cose però vanno bene per Cratero, lo stesso non avviene per Aminta. Aspasia, che aveva favorito quest'ultimo nei suoi amori, con la sicurezza di dover essere sposata, s'accorge della fuga a cui la padrona si accinge e, spinta dalla gelosia, la denunzia all'imperatore insieme col favorito.

Si reca Alessandro al mare, e coi suoi occhi può constatare la verità di quanto asserisce la nutrice. Non solo, ma Aspasia, continuando le sue rivelazioni, fa conoscere che Rossane è già incinta di cinque mesi. « Muoiano tutte e due » proclamano insieme, come per Cratero, i due re, ma Rossane, allora, confessa ch'ella s'è spinta ad un passo simile appunto per la

sventura capitatale cinque mesi prima, e per non voler macchiare il nome glorioso di Alessandro. « Quando e dove avvenne ciò? » chiede l'imperatore. « In un bosco, e il cavaliere mi lasciò per ricordo un diadema ». Mostra ella il diadema; ed ecco che Alessandro riconosce in quell'ignoto cavaliere se stesso e invece che confermare la condanna se la stringe fra le braccia. È poi troppa gioia, questa, per l'animo suo regale, perchè qualcuno debba piangere nel tripudio, ed anche Aminta, non ostante la gravità del suo fallo, viene, dopo l'agnizione, perdonato.

Tale è la trama di questa inconcludentissima commedia, che pure, dopo la prima edizione del 1657, anno in cui fu anche rappresentata al teatro di S. Moisè a Venezia, ebbe l'onore di una nuova ristampa.

Completamente diverso è il *Darlo todo y no dar nada*.

Alessandro si ritrova nei dintorni di Atene col suo esercito e con Estatira e Siroe, figlie del re Dario e sue prigioniere, quando ad un tratto giunge sul campo, in corsa precipitosa, una bellissima donna, Campaspe, inseguita da due soldati. Il famoso Apelle, che si trovava presente alla scena e che è stato grandemente onorato dall'imperatore per avergli offerto un ritratto somigliantissimo e quasi parlante, subito corre alla difesa della donna minacciata, di cui egli è innamorato, mentre Estatira impreca ai soldati, che invece d'esser cavallereschi osano così minacciare la vita d'una donna. Sopraggiunge Alessandro, e questi, dopo aver saputo da Campaspe che era inseguita, perchè aveva ucciso un capitano, il quale aveva tentato di oltraggiarla, ordina che i due soldati siano imprigionati. Quel breve contatto basta perchè Alessandro se ne innamori e pensi

di farla sua. Non solo; ma egli, ammirato, poco dopo, del suo valore, per aver Campaspe uccisa una fiera che minacciava la vita di tutti, comanda ad Apelle che ne faccia il ritratto. Così il povero pittore, pazzamente innamorato di Campaspe e ricambiato della stessa simpatia, è costretto a far da mezzano agli amori del rivale. Ed Apelle cade in una cupa malinconia, che lo fa eternamente sospirare e lo induce a fuggire ogni compagnia. A spiegare il suo strano contegno e a trarlo da quella tristezza viene in buon punto la sapienza di Diogene, il quale s'incarica di scoprire il segreto di Apelle e di rivelarlo ad Alessandro. Grande è l'ira dell'imperatore non appena egli svela l'arcano, ma poi si frena, e finisce col congiungere in matrimonio, sacrificando il suo stesso amore, Campaspe con Apelle, al quale dichiara che egli nel *dar tutto non dà nulla*, perchè non fa che restituire la donna a chi veramente appartiene. Alessandro invece sposa Estatira, la quale s'era di lui innamorata.

A questo, che è il filone principale della commedia, s'intrecciano l'amore di Efestione, messaggero dell'imperatore, con Nise, dama di Estatira, amore che termina con un altro matrimonio, e qualche episodio, di cui è protagonista Chichón, il buffone, che disputa con Diogene e si fa allievo di Apelle.

Eppure di un simile personaggio il Calderón avrebbe potuto fare a meno, perchè a rallegrare il lettore basta la stessa puerilità della commedia. Falsare il tipo di un personaggio storico può, fino a un certo punto, esser permesso, renderlo un *galán* può anche essere concesso, ma mettere tutti in un fascio Timante, Zeusi, Apelle (gior. I, sc. VII), Diogene e Alessandro, la leg-

genda intorno allo stoico greco, che rompe il proprio bicchiere non appena vede un altro (Chichón) bere con le mani (giorn. I, sc. II) e l'altro del famoso nodo gordiano (I, IV) è veramente un po' troppo.

A ogni modo non è il valore della commedia, che a me preme mettere in rilievo; l'interessante è aver visto, attraverso l'esame delle due commedie, che, contrariamente a quanto sospetta il Farinelli, la *Rossane* non ha alcun rapporto di dipendenza con la commedia spagnola. Della prima si può dir solo questo: che, forse, il Cicognini trasse dal Calderón, senza però tenerla d'occhio, l'ispirazione. Il nome di *Rojana*, infatti, ricorre parecchie volte in Calderón e, fra l'altro, nella scena ultima della III giornata, in cui Alessandro, nell'offrire la sua mano ad Estatira, le dice che ella rimarrà in Grecia, non schiava, ma sposa sua « supuesto que murió en el mar *Rojana* ».

Ed anche dal *Darlo todo...*, se non direttamente, forse attraverso il Cicognini, deve aver tratto l'ispirazione del suo *Alessandro amante*, Enno Sebastiano, nel 1667 (1): in questo lavoro è però scomparso il personaggio di Rossane, e l'azione si svolge diversamente che nelle due commedie, simile a queste solo in ciò che Alessandro è fatto un tenerissimo e sdolcinato amoroso e che sulle sue avventure nel campo di Cupido si fonda l'intreccio.

Ora, il fatto che fra le diciotto commedie che il Bartolommei dichiara opera indubbiamente del Cicognini nessuna di esse sia derivata, per via diretta o indiretta, dal Calderón è soltanto casuale? Io non credo: credo invece che questo sia un elemento importantis-

1) Venetia, 1667.

simo per stabilire con sicurezza o, almeno, fino a prova in contrario, che il Cicognini è l'autore di quelle diciotto commedie di cui il Bartolommei ci ha lasciato l'elenco. Data poi la straordinaria fortuna che lo stesso Cicognini ebbe in Italia nel seicento (fortuna non giustificata affatto dal valore della sua produzione) è naturale che molti più brutti che « belli » ingegni abbiano fatto passare sotto il suo nome, per renderle gradite al pubblico, rifacimenti veri e propri di commedie calderoniane o pessime imitazioni di esse.

A ogni modo, appartengano o non appartengano al Cicognini tutte le altre commedie che vanno sotto il suo nome, egli fu sempre uno scrittore fecondissimo. Peccato però che la fecondità non corrisponda al valore. Sia nelle opere tragiche, che un moderno chiamerebbe commedie a tesi, sia in quelle tragicomiche, sia nelle sceniche, sia nei drammi musicali, come il *Giasone*, non è possibile immaginare nulla di più volgare e di più triviale. Uno solo fu forse il merito del Cicognini, quello di essere stato, nel *Giasone* appunto, il primo creatore dell'aria drammatica, quale, attraverso lo Zeno, la concepì e la svolse l'ingegno melodico del Metastasio. E, per quanto le prime traccie di arie si ritrovino (1), fin dal 1600, nell'*Euridice* di Ottavio Rinuccini, musicata da Jacopo Peri, in occasione delle nozze di Maria dei Medici con Enrico IV, a Firenze, e, prima ancora, in una farsa drammatica, il *Notturno*, del 1518, ciò non toglie al Cicognini la gloria di essere stato almeno il primo, che, da informi abbozzi, abbia saputo trarre delle vere e proprie arie.

(1) TIRABOSCHI, *Storia della letteratura italiana*, Milano, Bettoni, 1883, cfr. vol. IX, pag. 211.

Per il resto scorretta è la lingua, slegata e incongenente l'azione; e i suoi personaggi non sembrano degli esseri umani, ma dei pupattoli, che si muovono a caso, in balìa d'una forza cieca.

Se una cosa fa meraviglia è il grado così basso di depravazione, a cui doveva esser giunto il gusto del pubblico nel 600, perchè simili opere potessero non solo sostenersi sulla scena, non solo ristamparsi più e più volte, come fanno fede le molteplici edizioni che se ne ebbero, ma ottenere, a quanto dice l'Arteaga (1), il plauso di letterati e di poeti. E ben a ragione egli esclama, per quanto i suoi criteri di giudizio siano assai diversi da quelli che hanno informato il mio, ed egli pretenda la stretta osservanza delle regole aristoteliche, che, in questo modo, letterati e Muse « concorsero a gara per onorar con inni di laude, chi più d'ogni altro recava loro vergogna ed oltraggio ».

È strano anzi che il Klein (2) sia stato così benevolo verso di lui, e che lo stesso Goldoni (3), pur così competente in materia teatrale, abbia trovato che « fra un noioso patetico » ed una « comica triviale », aveva l'arte di mantenere la sospensione e di piacere collo scioglimento. Gli è che le commedie del Cicognini piacquero al Goldoni quando il grande commediografo aveva appena otto anni; e forse, in seguito, egli non ebbe il tempo di correggere il proprio giudizio, col rileggere l'autore, che, a otto anni appunto, gli aveva ispirato una commedia.

1) ARTEAGA, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano*, Bologna, 1787. Cfr. tomo I, pag. 256.

(2) KLEIN, *Das italianische Drama*, 1878. Cfr. da p. 665 a pag. 719.

(3) GOLDONI, *Memorie*, Firenze, Barbera, 1907, cfr.vol. I, p. 30.

CAPITOLO III.

Il falso Cicognini.

IL MAGGIOR MOSTRO DEL MONDO.

Anche le imitazioni e i rifacimenti dal Calderón, attribuiti al Cicognini, non si sottraggono alla bassa volgarità che informa l'opera veramente sua. Sembra quasi che l'anonimo commediografo abbia fatto ogni sforzo per riprodurre ciò che di più falso, di più esagerato, di più incongruente è nel drammaturgo spagnolo. Ma esaminiamoli un po' da vicino.

Sei sono le azioni teatrali che il falso Cicognini derivò da Calderón, e cioè: *Il maggior mostro del mondo; La vita è un sogno; Il segreto in pubblico; Cipriano convertito: Nella bugia si trova la verità; Le gare dell'odio e dell'amore.* Di alcune di esse darò un sunto confrontandole con le originali.

Il maggior mostro del mondo (1) ricorda subito *El mayor monstruo los celos*, commedia di *capa y espada*, scritta da Calderón prima del 21 agosto 1635, perchè appunto in quell'anno morì il celebre Lope de Vega, il quale ne parla in una sua *loa* (2). La commedia

(1) Cfr. BREYMANN, *op. cit.*, pag. 132. Altre edizioni, oltre a quella del 1656: Macerata, Grisei e Piccini, 1660; Bologna, Trenti, Barbieri, s. d..

(2) Cfr. HARTZENBUSCH, *op. cit.*, vol. IV, pag. 669 e 683.

del falso Cicognini porta la data del 1656 nella sua prima edizione, e quindi relativamente notevole è la differenza cronologica fra l'una e l'altra. Un po' diverso sembra il titolo della redazione italiana, ma chi ricordi che il primo titolo dell'originale fu *El mayor monstruo del mundo*, s'accorgerà che diversità non esiste affatto. Ciò anzi mi fa concludere che il falso Cicognini dovette conoscere molto prima del 1656 la commedia del Calderón, e cioè quando ancora quest'ultimo non ne avea modificato il titolo. La differenza cronologica fra l'originale e il rifacimento dev'essere dunque molto minore di quella che a prima vista può sembrare, ed altre edizioni, anteriori a quella del 1656, devono esistere del rifacimento pseudo - cicogniniano. L'altro titolo, *La Mariene*, è invece di pura invenzione del rifacitore e ricavato dal personaggio principale della commedia.

El mayor monstruo come tutte le composizioni spagnole si svolge in tre giornate; e la scena è posta nei dintorni di Joppe, Menfi e Gerusalemme.

Erode, tetrarca di Gerusalemme, è un uomo ricco potente e felice. Sposo della bella Mariene, egli circonda la sua donna d'un'adorazione senza confini. Ed è quest'amore strapotente, che lo ha spinto ad una folle impresa: quella d'immischiarsi nelle lotte fra Antonio e Ottaviano, per abbattere i due rivali e potersi un giorno impadronire di Roma. Ma la corona imperiale egli non desidera per sè: essa deve posare sul capo di Mariene, che, come è la più bella fra le donne, dev'essere la più potente. La sua folle ambizione non seconda però il destino avverso, ed essa sarà la causa della sua stessa rovina. Un oroscopo ha infatti prean-

nunziato a Mariene, ch'ella sarà *trofeo injusto* del mostro più crudele, e che il pugnale, che il Tetrarca porta sempre con sè, l'avrebbe uccisa. A questo pericolo lontano, per Erode, un altro, immediato, se ne aggiunge: Ottaviano è giunto, con un potente esercito, a Gerusalemme, e minaccia d'impadronirsi della città.

È questo l'antefatto della tragedia, che il poeta ci fa conoscere per la bocca dello stesso Tetrarca (scena prima della prima giornata), nel discorso ch'egli rivolge a Mariene. Da questo momento incomincia a svolgersi l'azione. S'apre la scena con un inno alla bellezza di Mariene:

Fuentes, sus espejos sed,
Corred, corred, corred;
Aves, su luz salutad,
Volad volad
Flores, paso prevenid,
Vivid, vivid.

I canti e la musica, che l'accolgono dovunque, l'affetto e l'adorazione di cui la circonda il Tetrarca, non possono però cancellare dall'animo suo il triste incubo del fato minacciatole dall'oroscopo che le incombe eternamente sul capo. E il destino dà segni indubbi della verità dell'oroscopo. Mentre il Tetrarca, per rassicurarla, getta lontano da sè, dalla finestra, il pugnale, questo va a colpire Tolomeo, che in quello stesso momento entrava nel palazzo reale, per annunziare la disfatta dell'esercito di Gerusalemme.

Nello stesso istante in cui ciò avveniva a Gerusalemme, un'altra scena si svolgeva a Menfi. Ottaviano, vincitore dell'esercito nemico di cui tiene nelle mani prigioniero il generale Aristobolo, cognato del Tetrarca

(che però è riuscito a farsi credere un servo, mentre il vero servo Polidoro è scambiato per Aristobolo), ha trovato varie carte, che gli rivelano la vera ragione dell'inimicizia di Erode, e un ritratto della bella Mariene. Invaghitone, domanda spiegazioni a Polidoro, ma Aristobolo, per lui, risponde prudentemente che il ritratto appartenne a una donna morta. Ciò però non vale a frenare l'ammirazione del Cesare romano; ed egli non solo lo conserva, ma ne fa dipingere una nuova copia molto più grande. Sarà questa, come si capisce subito, la causa della rovina di Mariene.

Il Tetrarca infatti (sc. III), che, dopo l'annunzio di Tolomeo, e non appena i due servi, il vecchio Filippo e Libio, sono venuti a dirgli che il nemico occupa già la città, è corso alla difesa, fatto prigioniero, è condotto (giorn. II) alla presenza di Ottaviano. S'accorge subito di quel ritratto, che racchiude l'imagine della donna sua, e un sospetto tremendo gli balena in mente. Mariene, la bella Mariene è stata d'un altro, e quest'altro, che l'ha posseduta, sta dinanzi a lui, ed è il suo vincitore. Muoia, muoia il rivale e si cancelli nel sangue l'onta fatta all'onore suo. S'avventa allora contro l'imperatore, ma un nuovo prodigio si avvera. Il ritratto, cadendo, s'interpone fra lui e Ottaviano, e il Tetrarca, invece che piantare il pugnale nel cuore del nemico, lo immerge nella testa che ritrae Mariene.

Trattenuto prigione, Erode è condannato a morire, e, nella sua triste cella, in compagnia di Polidoro, egli va rievocando ciò che è avvenuto e ripensando alla spiegazione datagli in proposito da Ottaviano: che importa se il nemico gli ha assicurato che quel ritratto è caduto nelle sue mani per semplice caso,

che anzi egli lo credeva l'effigie di una donna morta? Che importa se Mariene può non averlo tradito? Ottaviano già l'ama, egli è condannato a morire, e la donna, che è sangue del suo sangue, anima dell'anima sua, cadrà nelle mani di lui e da lui sarà posseduta.

La gelosia, una gelosia cieca, implacabile, feroce, s'impadronisce del Tetrarca: meglio, mille volte meglio che l'unico bene suo muoia con lui, anzichè doverlo sapere di un altro. E a Filippo, che è venuto a trovarlo, dà una lettera, in cui ordina a Tolomeo di uccidere Mariene. Quella lettera però cade nelle mani della moglie; e quest'ultima, pur amando di un amore, forse ugualmente intenso, il Tetrarca, non potrà mai perdonargli che una simile idea abbia potuto egli concepire a suo danno. Pure, profondamente onesta come è, non pensa a tradirlo, e vuole anzi, in una simile circostanza, invocare la morte da Ottaviano. E nella giornata terza infatti Mariene s'inginocchia dinanzi a Cesare trionfante, e lo supplica che la faccia morire insieme col Tetrarca. La sua bellezza però ottiene una grazia molto più grande e quasi insperata; ed Ottaviano concede la libertà e il regno a lei e ad Erode.

Ma Mariene non ha dimenticato l'offesa mortale fattale dal marito, che la sospettò capace di concedersi, dopo la sua morte, a un altro uomo, nè i suoi funesti disegni, e decide perciò di ritirarsi in un'ala del palazzo reale, lontana da tutti, e di non veder più mai un uomo. Questa decisione è quella che causa la catastrofe. Il Tetrarca, è vero, ne è contento, ma Ottaviano, il quale vuole persuadere quest'ultimo che egli, Cesare, non può coltivare idee così basse e volgari, e desidera far rientrare la pace fra i due coniugi

innamorati l'uno dell'altro, ma che il destino crudele ha voluto separare, riesce a penetrare nell'appartamento di Mariene. In quello stesso istante anche il Tetrarca vi era entrato per una finestra, in cerca della moglie, e ritrova Ottaviano. « Che?! il suo rivale, nella sua stessa casa? », e s'avventa contro di lui, col pugnale in mano, mentre Mariene spegne, per evitare una scena di sangue, il lume. Il buio lo inganna ed egli, Erode, colpisce invece la donna, che tanto gli sta a cuore. Morta lei, nessuna cosa può più far impressione sul suo animo ed egli, sbalordito dal dolore va a sommergere nelle acque del mare il suo delitto.

Questo è lo schema del *Mayor monstruo*; e non si può negare che c'è in esso qualche cosa di grandioso e di terribile nello stesso tempo, che impressiona vivamente. Quell'oroscopo, che minaccia i due sposi e che più sembra allontanarsi e più s'avvicina, per quanto inverosimile, dà alla tragedia un'aria cupa che l'avvicina ai drammi greci, in cui gli uomini stanno in balìa d'una forza potente, il fato. Ben rappresentato è pure il carattere del Tetrarca, che, nel suo amore immenso, nella sua pazza gelosia, non può rassegnarsi a morire, quando Mariene sarà ancora in vita, forse in braccio ad altri amori. Ma fra il dire che è un dramma potente e il volerlo paragonare, come alcuni hanno fatto, all'*Otello* di Shakespeare ci corre, e di molto (1).

Mentre l'*Otello* s'avvia diritto come un fiume irruente e tempestoso alla sua fine, e si mantiene sempre

1) C fr. HARTZENBUSCH, *op. cit.*, vol. IV, pag. 708-709.

a un'altezza sorprendente e nessun personaggio è inutile, ma tutti concorrono meglio a sviluppar l'azione, il *Mayor monstruo* è pieno zeppo di episodi inconcludenti e puerili qualche volta. A che la prigionia di Aristobolo? A che lo scambio fra Aristobolo e Polidoro? Forse Polidoro vuole rappresentare l'elemento comico nel tragico, ma la sua comicità è di tal natura che poco o nulla ha a che vedere col resto dell'azione, e, invece che suscitare il riso, distrae lo spettatore o il lettore, e diminuisce l'efficacia dell'insieme.

Non basta: diversa è la gelosia di Otello. Quella di Otello è almeno giustificata perchè tutte le apparenze condannano Desdemona, ma quella di Erode da che cosa è giustificata, quando il Calderón ci fa sapere che egli rimane soddisfatto delle spiegazioni avute da Ottaviano a proposito del ritratto? Egli dunque non teme, come Otello, un pericolo reale, non crede a un tradimento effettivamente avvenuto, ma solo non vuole che la sua Mariene continui a vivere quando egli sarà morto. Ed è questo un sentimento umano sì, ma un po' diverso dalla vera gelosia. E non per gelosia infatti, ma per un caso, egli uccide Mariene, perchè la sua ira, quando la trova insieme con l'imperatore, non è contro di lei che si rivolge, ma contro Ottaviano.

Diversi dunque sono i sentimenti che animano Erode ed Otello, e, come non è possibile, per questo lato, un paragone fra le due tragedie, così di gran lunga inferiore, nello sviluppo dell'azione, nella descrizione dei personaggi, nel colorito secentisticamente barocco dello stile, negli episodi riesce il *Mayor monstruo* all'*Otello*.

Un altro paragone (1) è stato fatto fra due altri personaggi: la Zaïre di Voltaire e Mariene, ma anche qui ben diversi sono i sentimenti, che animano l'eroina dalla fredda e compassata tragedia classica, anch'essa così imitata in Italia, da quelli della Mariene del *Mayor monstruo*. Si può, comunque, affermare che la tragedia calderoniana, pur con tutti i suoi difetti, ha squarci di magnifica poesia, e ritrae affetti e passioni potenti e universalmente umani.

Che cosa tutto questo è divenuto nel rifacimento del falso Cicognini? I nomi dei personaggi sono stati quasi tutti cambiati. Tranne che Erode, Mariene, Ottaviano, Aristobolo e Tolomeo, gli altri hanno preso un nome diverso: il servo di Aristobolo, Polidoro, si chiama « Trivello », Filippo « Ruzzante », Sirene e Libia, donne di Mariene, « Gelinda e Flora », e il « capitano », anonimo nell'originale, nel rifacimento è stato battezzato col nome di « Ardindo ». Soppressa poi è stata una « *criada* », Arminda; come soppressi o, per lo meno, non nominati sono stati molti personaggi di parata, che si ritrovano in Calderón: soldati romani, soldati giudei, musici, servi, scudieri, donne, accompagnamento. In compenso però, ne sono stati introdotti tre nuovi: Claudio e Leonoro, consiglieri di Ottaviano, e Mulearbe, indovino. La scena poi che in Calderón si svolge in tre luoghi diversi ma relativamente vicini, e cioè a Menfi, a Gerusalemme e nel campo, nel falso Cicognini è posta parte nel campo, parte a Roma e parte, infine, a Gerusalemme.

I nomi diversi, i nuovi personaggi che vi sono stati

(1) Cfr. HARTZENBUSCH, *loc. cit.*

introdotti, quegli altri soppressi e la scena da Menfi trasportata a Roma costituiscono però delle modificazioni più che altro formali. Sostanzialmente le due tragedie rimangono identiche e, come nell'originale, così nella copia italiana, Mariene è minacciata dall'oroscopo dell'indovino, e la gelosia di Erode, comincia fin da quando egli, fatto prigioniero e trascinato dinanzi ad Ottaviano, trova quest'ultimo in possesso del ritratto di Mariene. Anche nel Cicognini pensa subito Erode a far morire la sua donna, che, ugualmente, riesce a leggere la lettera del Tetrarca; ed anche in lui questi la uccide per caso, allorchè, volendo colpire Ottaviano, ferisce invece a morte Mariene.

Tutti questi avvenimenti però, che nell'originale sono giustificati, nel rifacimento si svolgono in una confusione inesplicabile, senza nessun motivo determinato, e vengono affastellati a caso l'uno sull'altro, l'uno dopo l'altro. La prima scena ci rappresenta il Tetrarca che incita Aristobolo alla vittoria, prima della partenza dell'esercito contro Ottaviano. Segue un breve dialogo fra Aristobolo e Trivello; e questi, con una trivialità senza pari, si lamenta in una forma, che vorrebbe essere comica, ma non lo è, dei pericoli a cui va incontro. Nella seconda e nella terza scena si rappresenta l'oroscopo dell'indovino Mulearbe: « Il ferro che porta al fianco il Tetrarca, tuo marito, priverà di vita quella persona che da lui è più amata e Mariene sarà preda del maggior mostro del mondo ». Tutto questo, come si vede, in Calderón non è rappresentato ma narrato e messo in bocca al Tetrarca e a Mariene nella scena prima della prima giornata.

Nulla di male che il falso Cicognini abbia pensato

d'esporre, in una serie di scene, l'antefatto, chè anzi, in una rappresentazione drammatica, tanto maggiore sarà l'effetto scenico quanto minore è la parte narrativa. Il male incomincia, e subito, in quelle stesse scene, dirò così, introduttive, quando Mariene, mentre aspetta Mulearbe, l'indovino, si dichiara triste e melanconica. Perchè questa tristezza? Essa si capisce in Calderón (sc. IV, giorn. I) e nello stesso Cicognini (sc. IV, atto I), dopo l'oroscopo, ma ci riesce inesplicabile prima.

Non vale certo la pena di fare un'analisi molto minuta e particolareggiata del rifacimento per notare tutte le altre incongruenze, le fanciullagini ed anche le scurrilità di cui esso è ripieno; non posso però astenermi dall'osservare che, mentre la tragedia originale si svolge con una certa rapidità, perchè già Ottaviano si trova, secondo le idee geografiche dell'autore, nelle vicinanze di Gerusalemme, nel *Maggior mostro*, invece, su quattro scene, (atto I) la prima avviene nel palazzo reale di Gerusalemme, la seconda a Roma, dove Aristobolo e Trivello sono stati trascinati prigioni, e le altre due infine, fra Aristobolo, Trivello (= Polidoro) e Ottaviano, e fra questi e il Tetrarca, pure a Roma. Ora, perchè il servo di Erode porti la lettera con cui si comanda di uccidere Mariene a Tolomeo è naturalmente necessario che Trivello si metta in viaggio, ma il falso Cicognini non si spaventa per così poco, e non solo fa andare e venire i personaggi da Roma a Gerusalemme e viceversa, come nulla fosse, ma, poichè la catastrofe non può svolgersi altro che a Gerusalemme, dove si trova Mariene, fa impavidamente partire per quella città lo stesso Ottaviano, il quale si trascina dietro an-

che i prigionieri. Da ciò si capisce quale sia la confusione che domina in tutta l'opera dell'italiano.

A dare poi un'idea della scurrilità di stile a cui ho accennato, riporterò il dialogo fra Ottaviano ed Erode, dopo che questi ha veduto il ritratto ed ha tentato di assassinare l'imperatore. In Calderón Cesare lo condanna a morte; ecco invece quello che si dicono i due rivali nel Cicognini:

Er. Se ti piace Mariene, ti chiedo la morte.
Ott. Compatisco il tuo male.
Er. Dammi dunque il rimedio.
Ott. Scordati di essere geloso.
Er. Troppo bella è Mariene.
Ott. E non vuoi che altri l'ammiri?
Er. Nol soffrirò mai.
Ott. Privala di vita.
Er. Non mi giunge nuovo questo consiglio.
Ott. Perchè non l'eseguisci?
Er. Non però deliberai il contrario.
Ott. Oh! che faresti impazzire anche me.
Er. Se costui segue d'amar Mariene giuro strapparli il cuore dal petto.

Più comica ancora è la lettera del Tetrarca a Tolomeo, che vorrebbe essere tragica: « Amico, comanda il mio decoro nelle presenti urgenze, che muoia Mariene, l'occiderà colui che questa mia ti presenta. Tu dagli ogni aiuto acciò ne segua l'effetto. Conoscerò se Tolomeo mi è amico, se per rispondermi invece di inchiostro, scriverà con il sangue di mia moglie; se doppo che haverai ricevuto questa mia, Mariene sopravviverà per tre ore, haverò cagione di chiamarti

giustamente nemico. Tuo amico per hora. Erode Tetrarca ».

E degni d'essere riferiti sono i versetti con cui terminano gli atti II e III. Nel II Mariene ha letto la lettera omicida del Tetrarca, e dopo avere imprecato interminabilmente contro la ferocia del marito, conclude:

Faran di me memoria e bronzi e marmi,
Nemica gelosia all'armi all'armi.

E alla fine del III atto, molto meno volgarmente:

Un fumo, un'ombra, un nulla è il viver nostro,
Quel ch'è scritto nel ciel forza è che sia
E apprenda ogni mortal che il maggior mostro,
Che in questo mondo alberghi è gelosia.

Con questo sermone termina il falso Cicognini l'opera sua, che non saprei come definire. Non è una traduzione, perchè nulla ha del carattere di una traduzione anche liberissima, e nemmeno si può chiamare un'imitazione, perchè il piano fondamentale ed i particolari sono rimasti gli stessi. Si tratta invece di un rifacimento, ma di un rifacimento messo su senza nessun senso di arte, in cui, moltiplicandoli, l'autore si è forzato di riprodurre quelli che sono veri difetti in Calderón, e ha reso volgari le altre scene, in cui il genio dello spagnolo, quasi dimentico del bagaglio retorico che lo accompagna, si solleva ad un'altezza meravigliosa. Di quel non so che di indefinito e di fatale, che serpeggia nell'originale, nulla è rimasto poi nel brutto rifacimento; e il Tetrarca, come si rileva dal dialoghetto da me poco fa riportato, vuole la morte di Mariene, perchè un altro l'ama e non perchè teme che Mariene ami un altro!

CAPITOLO IV.

Il falso Cicognini.

LA VITA È SOGNO – GLI ALTRI RIFACIMENTI

Dalla *Vida es sueño* è indubbiamente derivata *La vita è sogno* attribuita egualmente al Cicognini, del 1663, che qualche anno dopo fu ristampata a Venezia, pei tipi del Pezzana (1), segno, questo, sicuro, dell'interesse che l'opera destò fra i contemporanei. Vale anzi la pena di rilevare come, non essendo il Cicognini vissuto, a quanto sembra, oltre il 1660, il presente componimento è indubbiamente apocrifo: ciò che rende più attendibile la notizia dataci dal Bartolommei intorno a quello che sarebbe il vero teatro cicogniniano, salvo che non si voglia ammettere che anche di esso esistano, come per il *Maggior mostro*, delle edizioni anteriori a quella di cui io ho potuto avere conoscenza.

La *Vida es sueño*, si sa, è una delle più note e più celebrate commedie simboliche del Calderón, e la fantasia di don Alberto Lista y Aragón (2), insieme con molti altri, si sbizzarrì a trovare un mondo di pregi nel celebre componimento spagnolo. Eccone la trama.

(1) Venetia, 1667.

(2) Cfr. HARTZENBUSCH, *op. cit.*, vol. IV, pag. 715-718.

Basilio, re di Polonia, è un celebre astrologo; e la profondità della sua scienza gli ha rivelato certi misteri dell'avvenire che pare non gli garbino molto. Le stelle gli hanno predetto che avrà dalla moglie un figlio, e che questi, nascendo, ucciderà la madre e, divenuto grande, sarà un principe feroce e sanguinario, che causerà molti mali alla sua patria. I soliti prodigi vengono a rendere più sicuri i presagi. Una orrenda eclissi, quasi simile a quella che annunziò al mondo terrorizzato la morte di Gesù Cristo, avviene poco prima della nascita del figlio. Non ci vuole altro perchè il saggio Basilio, da re che ama il bene del proprio popolo, prenda un'energica risoluzione. E, dopo che il barbaro è nato, causando, secondo i prodigi, la morte della madre, egli fa costruire una prigione in una certa parte del bosco vicino e vi fa rinchiudere il principe Sigismondo, sotto la sorveglianza di Clotaldo. La mancanza d'un erede al trono fa però nascere dei dissidi fra i due nipoti di Basilio, l'uno Astolfo, duca di Moscovia, l'altra (poichè si tratta di una donna) Estrella; e il primo pretende che il regno tocchi a lui perchè uomo, l'altra che appartenga a lei perchè nipote di Basilio per parte della sorella maggiore. Trattandosi di due esseri di sesso diverso le cose naturalmente si accomodano con molta facilità, e quindi (qui incomincia, dopo alcune scene che non hanno nulla a che fare con l'argomento principale, la commedia) i due pensano di far scomparire tutti i dissensi, unendosi in matrimonio. Non la pensa però così Basilio, il quale, ora che Sigismondo è divenuto grande, si pente di essere stato così proclive a credere ai presagi delle stelle e di non aver voluto almeno sperimentare la con-

dotta del figlio. Non tutto il male però viene per nuocere: può ritornare indietro, e riparare ai suoi torti col far rientrare Sigismondo in corte. Se il figlio si manifesterà proprio saggio la corona, che di diritto gli spetta, sarà sua; se no lo farà ritornare, addormentandolo con un sonnifero, nella sua prigione, sì che il principe, al ricordo di ciò che gli è capitato e al ritorno al suo antico stato, possa credere di essere stato vittima d'un sogno. Così, con plauso universale, si fanno le cose, ma, pur troppo, le stelle non mentono mai, e Sigismondo si mostra così villano con la cugina Estrella, che vuole baciare dinanzi al fidanzato, col cugino Astolfo, che, senza tanti preamboli, prega di non volerlo seccare, con lo stesso Clotaldo, che, vecchio, avrebbe diritto ad un po' di riposo e contro cui invece sfodera la spada, tanto che, se Astolfo non sopraggiungesse, passerebbe davvero un brutto quarto d'ora, con un servo, che lancia, come un sassolino, dalla finestra, col gran Basilio infine, a cui dice che egli non può riconoscere in lui il proprio padre, che l'astrologo-re, sapientemente, pensa che è meglio rimandarlo in gattabuia. Troppo tardi però! La notizia di quel figlio trattato con tanto rigore è giunta all'orecchio del popolo; e questo s'è diviso in due partiti, l'uno dei quali è favorevole al provvedimento paterno, l'altro che, in nome della libertà, dichiara di non volere, quando c'è un re legittimo, esser governato da stranieri. Prende il sopravvento quest'ultimo, che corre a liberare Sigismondo dalla prigione e lo acclama suo capo. Acconsente il principe a marciare contro il padre, ma i suoi bollenti spiriti d'una volta sono spariti. Chi sa! pensa fin da quando si ritrova nella prigione, dopo

gli splendori principeschi del giorno prima, chi sa che io non abbia sognato, che non sogni anche attualmente, che la vita tutta non sia un sogno. È meglio perciò agire con prudenza, anche per farsi degli amici nel giorno del risveglio; e saggissimo egli si mostra nella lotta contro il padre. Vinto, quest'ultimo s'inginocchia è vero dinanzi al figlio, perchè vuole che il presagio si compia completamente, ma Sigismondo lo rialza non solo, chiedendogli umilmente perdono, ma si mostra ottimo con tutti, con Estrella, a cui offre la sua mano e con Rosaura che... Ma qui tutta una nuova serie di avvenimenti, che non so capire quale relazione abbiano con la storia di Sigismondo, s'intreccia all'azione principale della commedia.

Rosaura è una sventurata, che, disonorata da Astolfo il pretendente al trono di Polonia, ritorna in patria insieme con Clarín, *gracioso*, o per riscattare l'onore suo o per vendicarsi. Una spada sta nelle sue mani e quell'arme, secondo la raccomandazione fattale dalla madre, ella deve mostrare ai più grandi signori della Polonia, perchè in uno di essi possa trovare protezione ed aiuto. Con questa spada capita Rosaura nella prigione di Sigismondo, ed è lì, che, per mezzo di essa appunto, viene riconosciuta come sua figlia da Clotaldo che si dichiara perciò pronto a darle aiuto. Però due volte il povero vecchio si trova in imbarazzo: una prima, quando Rosaura è giunta così presso la prigione di Sigismondo da meritare la morte, secondo la legge fatta da Basilio, ed egli, come padre, vorrebbe salvarla, mentre, come vassallo del re, sente che niun altro che il re può farle grazia della vita; una seconda allorchè Rosaura gli rivela che il suo sedut-

tore è stato Astolfo. Come vendicarla se poco prima lo stesso Astolfo lo aveva difeso dall'ira bestiale di Sigismondo-belva? Però la rivolta del popolo, la vittoria di Sigismondo sul padre fan o sì che il principe lo tolga d'imbarazzo con l'imporre ad Astolfo di riparare, sposandola, all'onore di Rosaura, cosa che il duca di Moscovia fa molto volentieri, specie quando Clotaldo, pubblicamente, la dichiara sua figlia.

Tale è la trama della *Vida es sueño*, prescindendo da qualche episodio secondario, come quello di Clarín, che, capitato, durante la rivolta, nella prigione di Sigismondo, e fatto arrestare da Clotaldo, viene liberato dal popolo e scambiato per un momento pel figlio di Basilio. La morale di tutta la favola, sta in quel lungo monologo di Sigismondo, il quale, dopo che Rosaura lo ha pregato di vendicarla, stordito dagli avvenimenti che si svolgono, teme che tutto ciò che gli sta sotto gli occhi sia un sogno e pensa:

¿ Qué pasado bien no es sueño?
¿ Quién tuvo dichas heróicas,
Que entre sí no diga, cuando
Las revulve en su memoria:
Sin duda que fué soñado
Cuanto vi?

e, dopo, in quelle parole del predicozzo che lo stesso Sigismondo rivolge al padre:

Sirva de ejemplo este raro
Espectáculo, esta estraña
Admiración, este horror
Este prodigio

che tutto che ci circonda è un sogno, che l'al di là solo è vero, che per la vita d'oltretomba solo bisogna vivere.

Una fiaba delle *Mille e una notte* o una novella del Boccaccio (1), da cui alcuni sospettano abbia tolto il Calderón l'idea della sua commedia è però ben poca cosa perchè possa servire a infondere negli spetattori la persuasione che nella morte sta la salvezza e che la vita eterna è l'unica a cui l'uomo debba pensare. Non solo, dunque, la tesi del poeta cristiano non mi pare affatto dimostrata, non solo, in mezzo a tutto l'inverosimile dell'azione, nessun lampo balena di verità umana, ma l'insieme stesso della commedia (mi si perdoni questa che può sembrare una profanazione) mi sembra talmente puerile, che mal si accorda con l'altezza dell'assunto propostosi dall'autore.

Ed è forse perciò che, questa volta, il falso Cicognini non ha creduto di dover apportare delle profonde modificazioni alla « favolella » del Caldéron. Anche i personaggi hanno subito qualche modificazione, e Basilio s'è trasformato in « Alfonso », Clotaldo, in « Grottardo », Clarìn in « Piccariglio «, mentre ben quattro nuovi personaggi sono stati introdotti: Tiberio e Anselmo, consiglieri, Adrasto, capitano della città, Alonse, cameriere. Questi ultimi però non compaiono altro che nell'atto I, il quale, rispetto alla prima giornata, presenta una differenza piuttosto formale, perchè in Caldéron Basilio racconta la storia del figlio direttamente ad Estrella e ad Astolfo, per i quali tutto ciò che dice il re di Polonia è una rivelazione *ex abrupto*, e nel Cicognini invece, in una scena aggiunta all'originale, per informare lo spettatore dei precedenti dell'azione, parla della sorte del figlio da lui fatto imprigionare,

(1) Cfr. HARTZENBUSCH, *op. cit.*, vol. IV, pag. 715-718.

ai suoi consiglieri Tiberio e Anselmo, mentre poi, quando sono introdotti Astolfo e Stella dice: « Già *vi è noto* che *altri* figli non ebbi ecc. ». E per quanto l'azione, come si svolge nell'italiano, perda in sveltezza e rapidità se ne avvantaggia molto, in compenso, la verisimiglianza.

Qualche altra modificazione si trova pure nella scena ultima, in cui il re, invece che graziare senz'altro, come fa Caldéron, Rosaura e Piccariglio (= Clarìn), data la decisione da lui presa di liberare Sigismondo dalla sua prigione, grazia Rosaura, ma trattiene Piccariglio. Ciò il rifacitore ha forse voluto fare per inserire una scena, che a lui certamente sarà parsa spiritosissima. E per dare un'idea della finezza dei sali di Piccariglio, il cui carattere di *gracioso* amante di suscitare il riso, ma pur sempre fedele fino al sacrifizio di se stesso, è stato completamente falsato, mi limiterò a riportare le parole, che salvano anche lui dalla morte. Il re ha promesso di concedere a Piccariglio una grazia, che non riguardi però la salvezza della sua vita, e Piccariglio ecco cosa chiede « che quando *lo* troveranno impiccato gli facciano sciorre le braghe e *gli* diano due dita di naso in culo » (sc. ult., atto I). Poteva il re restare insensibile dinanzi a una simile trovata geniale? No; e naturalmente Piccariglio, come la padrona, si salva.

Modificazioni più profonde sono quelle che ritroviamo nell'atto II. Nell'originale la II giornata è divisa in tre parti (o scene che si vogliano chiamare): la prima ci rappresenta Sigismondo trasportato al palazzo reale e la sua condotta verso Astolfo, Estrella, ecc. ccc.; la seconda l'episodio del ritratto, in cui agiscono Es-

trella e poi Astolfo e Rosaura; la terza il ritorno di Sigismondo alla prigione e il suo doloroso risveglio. In questo modo Calderón, con l'inframmezzare la scena fra Astolfo e Rosaura, ha voluto forse evitare la monotonia, che sarebbe derivata alla commedia dalla rappresentazione continuata dei fatti che riguardano il principe reietto; senza contare che, essendo questi riportato nella prigione mentre dorme, non possono le due scene svolgersi l'una dopo l'altra. Questo però non capì l'autore del rifacimento, il quale antepone la scena del ritratto, e a questa fa seguire immediatamente le altre due. La prima poi è preceduta da varî dialoghi, che servono a render più chiare parecchie cose, che nello spagnolo non mi pare risultino davvero molto evidenti. Non sĭ capisce bene infatti in Calderón come Rosaura, che nel primo atto era vestita da uomo, sia ora divenuta damigella d'onore d'Estrella, sotto il nome di Astrea. Il Cicognini (?) quindi fa (ciò che nell'originale manca) che Piccariglio tradisca la padrona e sveli il segreto a Grottardo (= Clotaldo). Perfettamente inutile e inconcludente è un altro dialoghetto, con cui, nel rifacimento, s'apre l'atto II, fra Stella e il duca Astolfo, che vuole assolutamente un bacio dalla fidanzata. E per rendere la scena più efficace gli sposi si lasciano sfuggire anche qualche verso:

Ast. Se voi d'un *bagio* a me dono farete
Mi smorzerò dell'amorosa sete.
Stella Troppo sconviene il bacio a donna casta,
La fede che vi diedi sol vi basta.

Un'altra scena aggiunta, con l'intento di suscitare l'ilarità, è quella in cui, mentre Alfonso ordina a Grot-

tardo di ricondurre Sigismondo in prigione, sopraggiunge Piccariglio, il quale annunzia che corrano subito subito perchè... le vivande stanno per raffreddarsi. La stessa trasposizione di scene è avvenuta nel III atto; ed anche qui sono state aggiunte al principio nuove scene, che servono a render più chiaro lo svolgersi dell'azione, ma diminuiscono il valore artistico della produzione, la quale procede così più lenta e più monotona verso lo scioglimento. In conclusione mi pare che il falso Cicognini, se ha reso il componimento spagnolo più chiaro, e ne ha diradato certi punti oscuri, col falsare il carattere di qualche personaggio, col rendere più triviale l'elemento comico, con lo spostare, infine, le scene, lo ha sempre peggiorato e notevolmente peggiorato. Pure, ripeto, nell'insieme esso non è così volgare e così scorretto come gli *Amori di Alessandro e Rossane*; ed è questo forse un argomento di più, da aggiungersi agli altri, che conferma l'ipotesi che non si tratti di un componimento del Cicognini, ma di un componimento stampato sotto il suo nome.

Lungamente mi sono fermato sui rifacimenti della *Vida es sueño* e del *Mayor monstruo*, che sono le più celebri composizioni del Calderón. Quello che ho detto su di esse basterà però a farci comprendere quale sia il carattere delle altre derivazioni, attribuite pure al Cicognini e cioè il *Segreto pubblico* (1) tolto da *El secreto á voces; Nella bugia si trova la verità* (2) da *En esta vida todo es verdad y todo mentira*, del 1664,

(1) Bologna, Pisarro, s. d.
(2) Bracciano, Fei, 1664.

e le *Gare dell'odio e dell'amore* da *Afectos de odio y amor* (1) melodramma del 1667.

È necessario però che qualche parola io spenda ancora intorno al *Cipriano convertito* e al *Davide dolente*, il quale ultimo il Farinelli (1) sospetta sia un rifacimento di *Los cabellos de Absalón*. Ebbene il suo sospetto è infondato, come infondato era quello a proposito della *Rossane*. Posso anzi aggiungere che ci troviamo dinanzi a un componimento riprodotto dal *Davide sconsolato* di Pier Giovanni Brunetti, frate di S. Francesco, che lo fece stampare per i tipi di Marco Clofari, a Serravalle, nel 1605, in un'epoca, cioè, in cui il Calderón, appena cinquenne, non poteva avere scritto una commedia, in cui, fra gli altri personaggi, entra David.

Al falso Cicognini invece, senza alcun dubbio appartiene il *Cipriano convertito*, intitolato anche *Lo schiavo del demonio per gli amori di S. Cipriano* o più semplicemente, come ho detto, *I santi Cipriano e Giustina*, che non trovo nominato da alcuno e che pure si ricollega ad uno dei più famosi drammi religiosi del Calderón, *El mágico prodigioso* (2).

Il modello spagnolo s'apre con una disputa, tutta teologica, fra il diavolo e Cipriano, senza che nè l'uno nè l'altro vogliano darsela per vinta, ma ecco, ad interrompere la loro disputa, un duello fra Lelio e Floro, che combattono per gelosia di Giustina. Separa Cipriano i contendenti, si fa esporre i motivi della loro disputa, e s'impegna a recarsi contemporaneamente da

(1) Cfr. FARINELLI, *art. cit.*
(2) Bologna, s. d.

Giustina, per sapere da lei stessa quale dei due cavalieri sia il preferito. Ma la bellezza della donna turba anche lui, e la commedia, da religiosa, si trasforma in commedia di *capa y espada*, tanti sono gli *accidenti* fatti sorgere dal diavolo, che inganna Floro, Lelio e lo stesso Cipriano, fino a quando le sue armi si spuntano contro la castità della fanciulla, che lo ricaccia nell'inferno e salva l'anima dei due innamorati divenuti preda del diavolo. Di questi intrighi diabolici è pieno il *Mágico*, che pure è stato paragonato al *Faust* del Göthe, così profondamente diverso dalla commedia spagnola. Ben a ragione al Menendez, il quale, a parte tutto, la giudica bellissima « en su pensamiento original » pare, un simile paragone, una profanazione (1).

Ed una profanazione, anche, sarebbe voler paragonare il *Cipriano convertito* al modello spagnolo, di cui l'Italiano ha riprodotto semplicemente gli elementi che il Menendez lamenta, sopprimendo invece la parte, dirò così, filosofica. Diversi sono, nel rifacimento, i precedenti dell'innamoramento di Cipriano per Giustina, perchè nel Cicognini il futuro santo appare addirittura un fidanzato di Giustina, un ex fidanzato però, di cui Giustina non vuol saper più nulla. Non basta, ma due nuovi personaggi sono stati introdotti: Ermellina, che fino all'ultimo atto appare vestita da uomo, sotto il nome di Brandigi, come nuovo fidanzato di Giustina, e Pasquella, balia di Cipriano, a cui Aladino, il diavolo, fa la corte, con lo scopo di servirsene pei suoi fini. Queste differenze, che, a prima vista, sembrano

(1) M. Menendez y Pelayo, *Op. cit.*, conferenza IV.

di nessun valore, sono tali invece che finiscono col falsare completamente il carattere dell'originale e col renderlo puerile e triviale, come del resto puerili e triviali sono divenuti tutti i modelli spagnoli in questi rifacimenti, che ho, in gran parte, analizzato.

L'elemento comico divenuto insulsaggine e scurrilità, la trama resa ancora più intricata in modo da riuscire assurda e confusa, soppressi o aggiunti, a piacimento, nuovi personaggi, falsati i caratteri ed i tipi degli originali, trasformato l'ordine di molte scene, con l'intento di render più chiara l'azione, ma con grave scapito dell'elemento artistico, scorretta e insipida la lingua, ecco a che cosa si riducono le commedie che il falso Cicognini derivò da Calderón.

Così gli italiani nel secolo XVII trasformavano i modelli spagnoli; ed è su questi bei saggi che la drammatica della Spagna è stata accusata d'aver determinato la decadenza del teatro nostro!

CAPITOLO V.

Michele Della Marra - Angela D'Orso - Pietro Susini - " Le gare d'amore, di sdegno e di gelosia ".

Discreta fu la fortuna della commedia ad intreccio *Con quien vengo vengo* se di essa possediamo due derivazioni, l'una dovuta ad Angela D'Orso, l'altra, del 1665, a Michele Della Marra, della quale ultima non ho potuto avere conoscenza diretta (1).

Sarebbe impossibile poter dare sommariamente una idea della complicatissima ed intrigatissima commedia scritta dal Calderón prima del 1665 (2). Gli avvenimenti, specialmente nell'atto III, gli scambi e gli equivoci sono tanti e tali che, per darne un'idea completa, dovrei addirittura riportare integralmente tutte le varie scene. Mi sforzerò quindi di dir qui quel tanto che è necessario per poter giudicare con coscienza il lavoro della D'Orso, di cui un altro ho già citato.

(1) La prima, di Michele Della Marra, fu stampata a Napoli; la seconda prima a Ferrara, Alfonso, 1666, poi a Bologna, 1669, infine a Roma, Tizzani, 1671. Cfr. BREYMANN, *Op. cit.*, pag. 132.

(2) Cfr. HARTZENBUSCH, *Op. cit.*, vol. IV, p. 603.

Ottavio è ospite di don Giovanni, il quale ha un amoretto in pendenza con una certa Leonora. Confida egli l'amore suo a un amico, quand'ecco Celio, il servo, gli porta una lettera, con cui gli si dà un appuntamento per la sera, e lo si avverte che porti con sè un servo, perchè non si sa mai cosa possa capitare. Ottavio allora, da amico sincero, non vuole che don Giovanni s'avventuri tutto solo con Celio, che, in caso di pericolo, nessun aiuto potrebbe dargli, e si offre di accompagnarlo. Così, quando l'ora del dolce *tête-à-tête* è venuta, Ottavio s'è trasformato in servo e come tale, lo accompagna in casa di Leonora.

Nel frattempo però è avvenuta un'altra sostituzione. Leonarda, sorella di Leonora, ha scoperto l'intrigo, e, per quanto nemica degli amoreggiamenti, pure, ad evitare mali maggiori, vuole assistere personalmente al colloquio, che avrà luogo durante la notte. Ecco dunque come anche Lisarda, al pari di Ottavio, si trasforma in serva e, in questa sua temporanea qualità, parla con Ottavio, durante tutto il tempo dell'appuntamento.

Si può immaginare la sorpresa dei due finti servi che, nei pochi momenti che si trovano insieme, si meravigliano vicendevolmente del loro spirito e della loro cultura. In breve Lisarda, la nemica di tutti gli amori, l'insensibile, sente d'amare e d'amare un servo. Si può immaginare una sventura maggiore? E quando il vero Celio, il giorno dopo, ritorna per avere una lettera di Leonora, Lisarda lo guarda attentamente, e si meraviglia dei sentimenti che le ha destato. « Possibile? » – dice fra se stessa – « che mi sia potuta innamorare di un Celio? » E pensa che unico mezzo per dimenticarlo sarà quello di vederlo spesso, e perciò, mentre prima

lo ha rimproverato aspramente per averlo trovato in quella casa, ora gli raccomanda di non mancare e di farsi vedere il più spesso possibile.

Le parole ambigue, la stranezza del suo contegno illudono il vero Celio, ed egli comincia a convincersi che Lisarda è innamorata di lui. Così la notte successiva, quando don Giovanni ed Ottavio stanno per rientrare in giardino, lo trovano piantato dinanzi alla porta in attesa d'essere chiamato; e ci vuole del bello e del buono perchè i due possano farlo allontanare. Le cose però, questa volta, non vanno così bene come la prima.

Don Sancio, fratello di Leonora e di Lisarda, che aveva già sospettato di qualche cosa, s'è nascosto nel giardino, e, non appena ha visto entrare i due, si scaglia su di loro. Don Giovanni riesce a scappare, riesce anche a nascondersi Leonora, e sulla scena non rimangono invece che i due colpevoli: Ottavio e Lisarda.

Non basta: mentre i due cavalieri combattono aspramente, l'uno per la vita, l'altro per l'onore, ecco che al lume, portato dai servi, si riconoscono. Il riconoscimento non fa che aumentare il loro furore, perchè Ottavio vede in Don Sancio l'amico, che quando egli si trovava a Milano, s'era recato in casa della fidanzata, don Sancio in Ottavio quello che lo aveva soppiantato inconsapevolmente nel cuore della Milanese (1). Le sorti però volgono favorevoli ad Ottavio e don Sancio cade al suolo, ferito. Spera questi un aiuto da don Giovanni, ritornato indietro per difendere l'amico, ma s'accorge subito che invece dell'aiuto desiderato ha innanzi a sè

(1) C'è, forse, un accenno al motivo della *Casa con dos puertas*.

un nuovo nemico. « Con chi vengo vengo » risponde infatti, implacabile alle sue preghiere, don Giovanni.

Ferito il fratello e quasi incapace a muoversi, fuggiti i servi dalla casa, i due rimangono padroni del campo, e possono pensare a porre un po' di rimedio a tutto il pasticcio avvenuto. S'allontanano quindi rapidamente, trascinandosi dietro Lisarda che tutti son certi sia Leonora, sicuri egualmente che a mettersi in salvo sia riuscita Nise, la serva. Ma presto si disingannano. Giunti in casa riconosce subito don Giovanni la sorella della sua amata, e si dispera. Come fare ad uscire da un simile ginepraio? E come potrà risarcire l'onore, da lui compromesso, di Lisarda, egli che è l'amante di Leonora? A salvare capra e cavoli interviene un nuovo personaggio, che solo alla fine del II atto e poi per per tutto il resto dell'azione, comincia ad avere qualche importanza.

Ursino, padre di don Giovanni, mentre usciva da una casa da giuoco, vicino al luogo dove s'è fatto tanto baccano, impressionato dal rumore d'armi, che giunge fino a lui, era accorso, e, trovato don Sancio gravemente ferito, ne era stato pregato di concedere ospitalità alla sorella, da lui creduta innocente, Leonora, fino a che egli non si fosse ristabilito e non potesse correre alla vendetta. Così, mentre don Giovanni si trova in grandissima confusione, e Ottavio comincia a rallegrarsi dell'avventura, mezzo innamorato com'è di Lisarda, sopraggiunge Ursino con Leonora. Ursino naturalmente non vuol farsi scorgere dal figlio, e il figlio nemmeno dal padre. Si spengono quindi i lumi e in quel breve momento di oscurità avviene lo scambio, che determinerà lo scioglimento della commedia. Ur-

sino prende per la mano Lisarda e don Giovanni Leonora. L'equivoco naturalmente non fa che ridare l'allegria a don Giovanni, il quale si convince d'essersi precedentemente ingannato, rattristando invece Ottavio, il quale si accorge d'essersi innamorato d'una donna che non potrà mai esser sua. Sbalordita rimane pure Lisarda, che non sa spiegarsi come a un tratto si trovi innanzi Ursino. Mentre ella cammina per l'appartamento assegnatole, ecco Celio. « Come? – pensa il servo – Lisarda qui? Mi vuol dunque tanto bene che s'è indotta fino a venirmi a trovare ». E s'avanza offrendole un magro salario e un letto molto duro. A un tratto però sopraggiunge don Sancio, che s'è appena rimesso dallo stordimento delle ferite riportate nel duello. Il suo ritorno, l'essere stata la vera Leonora condotta nello stesso appartamento destinato a Lisarda, fanno subito sparire ogni equivoco, e, non ostante l'inimicizia fra lui ed Ottavio, tutto termina allegramente con due matrimoni.

Quello che ho detto avrà forse data una pallida idea della realtà della commedia, perchè è impossibile, ripeto, potere immaginare tutta la sottigliezza degli scambi che avvengono: tanto sottili, che finiscono con l'ingenerare una gran confusione e col divenire del tutto inverosimili. Certo, non si può pretendere la verosimiglianza e la naturalezza in commedie d'intrigo, ma esser incoerenti fino al punto, in cui lo è stato il Calderón, mi pare un po' troppo. Don Sancio conosceva don Giovanni? Sì, tant'è vero che, quand'egli ritorna, durante il duello, crede che sia venuto come amico per aiutarlo. Lo stesso don Sancio conosceva Ursino? Sì, perchè gli affida la sorella Leonora. Ma come gliela affida, se sa che il figlio di Ursino è sopraggiunto in

qualità di nemico? Si potrebbe osservare ch'egli non conosceva che don Ursino fosse padre di don Giovanni, ma come si spiega che, pur essendo così amico di tutt'e due, non fosse informato della loro intima parentela? e come, poi, che Ursino non conoscesse le sorelle di don Sancio, tanto da non accorgersi dello scambio avvenuto, allorchè ritorna con Lisarda? Tutti i personaggi dunque della commedia si conoscono e non si conoscono, secondo che piace al Calderón. Questo sistema però, che poteva essere assai comodo all'autore, non lo è pel lettore, che deve far quindi un certo sforzo per seguire tutta la sua complicatissima commedia. Ed ogni sforzo, si sa, è contrario all'interesse, e la mancanza d'interesse all'effetto artistico.

Identica, sia nella forma che nel contenuto, è il *Con chi vengo vengo* di Angela D'Orso (1) comica, come si legge nel frontespizio della sua commedia: solo che l'autrice deve aver tradotto a fiuto dallo spagnolo e non con vera coscienza. Mille esempi potrei citare a conferma di quanto asserisco. Basti però ricordarne uno solo, comicissimo, il tradurre ch'ella fa sempre lo spagnolo *Dios* con *Dei*, così che in nome di Dio, diventa in nome *de' Dei!* Da questa sua poca conoscenza della lingua spagnola sono derivati quindi degli strafalcioni davvero madornali, che però non possono meravigliare chi ha presente il carattere di somma trascuratezza dominante in tutta (senza eccezione) la produzione così detta spagnolesca del 600.

La sostanza, invece, mi sembra migliorata, perchè la D'Orso ha abbreviato molte scene che in

(1) Vedi nota precedente.

Calderón sono interminabili, senza che perciò contribuiscano a meglio sviluppare l'azione o ad avviarla verso lo scioglimento. Tali sono la scena II della giorn. I, corrispondente pure alla II della traduzione, la V della I corrispondente alla IV, e la II della giornata II (= II della traduzione), in cui Lisarda si meraviglia di essersi potuta innamorare d'un servo. Queste leggere mutazioni non tolgono però nulla del carattere d'una vera traduzione al componimento italiano, ed erra quindi l'Hartzenbusch (1), quando afferma che la commedia *Con quien vengo vengo*, « fué *imitada*... par Angela D'Orso ».

Nulla posso aggiungere intorno alla derivazione di Michele della Marra, ed ugualmente ignoto mi è un melodramma di Pietro Susini *Le gare dell'odio e dell'amore* del 1666 (2) traduzione del titolo di una commedia di Calderón *Afectos de odio y amor* imitata pure dal falso Cicognini, come ho avuto occasione di notare.

Da quest'ultima è pure derivato un altro melodramma *Le gare di sdegno, d'amore e di gelosia* di cui non si conosce la data precisa di rappresentazione, la quale, secondo il Farinelli (3), sarebbe avvenuta *dopo* il 1656. Molto anteriore a questi due melodrammi è invece un'altra commedia che, non ostante l'ordine cronologico che mi sono imposto nel presente lavoro, cito qui: *L'amore trionfante dello sdegno* di Pio Ascanio, che risale al 1642, e di cui non sono in grado di affermare se abbia o non relazione con la commedia del Calderón (4).

(1) *Op. cit.*, vol. IV, pag. 699.
(2) Stampato a Macerata. Cfr. FARINELLI, *art. cit.*
(3) Cfr. *art. cit.*
(4) Stampato a Ferrara.

CAPITOLO VI.

L'" Arlecchino finto principe „ - Il Dominique - Michele Luigi Muzio - L'Abate Mazzalá (?).

Al principio della seconda metà del sec. XVII appartengono alcune altre commedie, derivate, secondo il Breymann, anch'esse da Calderón, quali l'*Arlecchino finto principe*, opera di un anonimo, e il *Servo padrone* di Biancolelli Giuseppe, il celebre attore, conosciuto sotto il nome di Dominique, che visse dal 1661 al 1688, e trascorse parte della sua vita in Francia, dove tenne a battesimo un figliuolo di Luigi XIV (1).

L'originale *El alcaide de sí mismo* che nella prima edizione era invece intitolato *La guarda de sí mismo* (2) è una commedia di *capa y espada*, che ebbe una discreta fortuna anche in Francia, dove Pablo Scarron, nel 1655, faceva rappresentare il suo *Guardien de soi même* e Thomas Corneille, nel 1666, dava alle stampe *Le geôlier de soi même* (3).

Fra le commedie d'intrigo è questa una delle meno

(1) Cfr. BELLONI, *op. cit.*, pag. 299.

(2) Cfr. HARTZENBUSCH, *op. cit.*, vol. IV, pag. 676.

(3) Cfr. BREYMANN, *op. cit.*, pag. 115 e HARTZENBUSCH, *op. cit.*, vol. IV, pag. 687.

ingarbugliate, forse perchè, a quanto ne pensano l'Hartzenbusch e Adolfo Federico di Schack, essa appartiene, come dimostra la imitazione da Lope de Vega, al primo periodo della sua attività artistica.

Federico, principe di Sicilia, è segretamente amante ricambiato di Margherita, infante del regnodi Napo li, di cui è celebre la bellezza meravigliosa. Essa però ama pure il cugino don Pietro Sforza, il quale, per esaltarla, sfida a un torneo tutti i cavalieri. A questo prende parte, sconosciuto, il principe Federico, che, geloso del rivale, lo uccide. Costretto allora a fuggire trova scampo in un bosco (sc. I, giorn. I) dove, per consiglio del domestico, seppellisce la sua armatura, che può tradirlo, e chiede aiuto ad Elena, sorella dell'ucciso, la quale, non conoscendolo, non solo lo accoglie benevolmente, ma se ne innamora, e lo nomina governatore del castello di Miraflor o Belflor, dove essa, in seguito alla morte del fratello, s'è ritirata.

Frattanto il re di Napoli, riuscito a sapere chi sia stato l'uccisore di don Pietro Sforza lo fa ricercare; ma in sua vece viene arrestato Benito, un ingenuo contadino, il quale, transitando per il bosco, avea trovato l'armatura e se n'era rivestito. Non solo: poichè la vendetta deve compierla la sorella dell'ucciso, così il povero Benito, non ostante le sue proteste, viene condotto a Miraflor, dove è posto sotto la sorveglianza dello stesso Federico, il quale diviene così l'*Alcaide de sí mismo,* fino a quando, in parte il fratello, che giunge a Napoli con un esercito, in parte la stessa Margherita, la quale fa capire al padre l'amore che la lega col principe, non vengono a toglierlo da una posizione così imbarazzante e a svelare l'equivoco.

A questa, che è la trama principale della commedia, s'intrecciano altri intrighi secondarî sì, ma legati intimamente all'argomento fondamentale.

Nulla ha di particolarmente notevole questo lavoro del Calderón, che del resto non ci dev'esser giunto nella sua redazione primitiva. C'è infatti in essa una confusione inesplicabile. Il castello, dove Elena s'è ritirata, ora si chiama Miraflor ora Belflor; e, nella giornata seconda, mentre la scena si svolge nel giardino del castello, a un tratto ci troviamo nella prigione del preteso principe Federico, senza che il cambiamento sia avvertito. Lo svolgimento dell'azione, inoltre, è talmente collegato, che noi non possiamo vedere nemmeno il punto preciso in cui il cambiamento avviene. Ora è questo un errore del Calderón e da mettersi insieme con gl'innumerevoli anacronismi e le altre incongruenze di cui è piena l'opera sua? A me pare di no, perchè ciò sarebbe un volere far troppo torto al suo ingegno. Credo piuttosto che la cosa possiamo spiegare pensando che il primo editore del Calderón, il Vera Tassis, si servì delle copie scorrettissime degli attori. A questi ultimi e non al Calderón sono quindi, assai probabilmente, imputabili simili errori.

Quanto abbia tolto dall'*Alcaide* l'anonimo compositore dell'*Arlecchino* non saprei dire, perchè di esso si sa solo che venne rappresentato a Parigi dagli Italiani nel 1667 prima, e, in seguito, il 4 giugno del 1716, e che diede luogo a un melodramma intitolato *Le Tonnelet* (1). Notevole anzi che, nello stesso anno, 1667, a Parigi si rappresentava la *Donna Demonio* ovvero

(1) Cfr. BREYMANN, *loc. cit.*

Arlequin persécuté par la dame invisible, anonimo, di cui, tranne che l'esistenza, non si sa altro (1).

Anche dall'*Arlecchino*, come *Le Tonnelet*, è derivato, a quanto afferma il Breymann, il *Servo padrone* del Dominique del 1668; e ad esso indubbiamente si ricollega un altro *Servo padrone* di Michele Luigi Muzio, stampato a Napoli nel 1728, e un melodramma, dello stesso titolo, rappresentato a Venezia il 1794, che nè il Farinelli nè il Breymann ricordano, e sui quali, anche facendo uno strappo all'ordine cronologico, mi tratterrò in questo punto, dato il loro intimo legame con la commedia del Dominique.

Il Muzio dev'essere stato uno di quegli autori drammatici, attori molte volte, di cui fu piena la città di Napoli, durante tutto il sec. XVII. Napoletano fu egli certamente; e ciò deduco, non solo dal luogo di edizione del suo lavoro, ma anche dal linguaggio del servo Pistola, il quale, durante tutto lo svolgimento dell'azione, parla in dialetto napoletano, uso, quello dei dialetti, frequentissimo nella letteratura drammatica di quel tempo, come ho già avuto occasione di rilevare.

L'azione si svolge *sempre* a Milano, dove Roderico, fidanzatosi per lettera con Leonora, è giunto per concludere il matrimonio. Ma il servo gliene ha fatta una molto grossa, perchè ha nientemeno sostituito il proprio ritratto con quello del padrone. Non tutto il male viene però per nuocere; e mentre Roderico si accinge a recarsi di sera in casa della fidanzata, per farne personalmente la conoscenza, ecco che vede uscire dalla sua

(1) Cfr. BREYMANN, *Op. cit.*, pag. 118.

finestra un uomo, il cugino di lei, Osmindo, seduttore della propria sorella. « Sarei forse tradito? » pensa il povero Roderico; e la sostituzione del ritratto gli offre subito il modo di scoprire la verità. Pistola infatti si presenta al padre di Leonora, Roberto d'Alce, come se fosse Roderico, e questi indossa gli abiti del servo.

Contemporaneamente a Roderico è frattanto giunta a Milano la sorella, che, sedotta, come ho accennato, da Osmindo, il cugino di Leonora, aveva chiesto ospitalità a Roberto, per aver agio di poter parlare col seduttore e indurlo a una riparazione. È questa la seconda trama della commedia, che si svolge, sul principio, accanto alla prima, finchè nell'atto III si riannoda ad essa, e contribuisce allo scioglimento.

È inutile cercare in questa commedia qualche tipo, ben delineato o qualche lampo di arte vera. Tutto è volgare: l'intreccio, che non può destare nessun interesse, perchè lo scambio fra Roderico e Pistola non è casuale, ma voluto, la lingua, che non si capisce se sia italiana o napoletana, i personaggi, che sono degli automi, ora scioccamente spiritosi come Pistola, il quale non chiede altro che maccheroni e vino, ora bestialmente teneri come nella scena fra Roderico e Leonora, un po' tocca della bellezza del finto servo, ora in balìa di qualche sentimento, l'onore e la gelosia, che sono però dei nomi vuoti di senso e privi di vita.

Un po' meno volgare è il melodramma dello stesso titolo, musicato dal celebre Nicola Piccinni e rappresentato a Venezia, durante il carnevale, nel « nobilissimo » teatro di S. Samoele, con scene fornite dal Signor

Antonio Mauro e « vestiario nuovissimo e ricco » del Signor Abram Greco di Verona (1).

Non è mio compito esaminare una produzione, appartenente alla fine del sec. XVIII, nei suoi particolari, e perciò mi limiterò a dire che essa è identica, nella trama, al *Servo padrone* e alla commedia omonima del Dominique, tranne che ne differisce in molti episodî.

Come si vede l'*Alcaide de sí mismo* s'è venuto trasformando fino al punto da non potersi più riconoscere, e il motivo fondamentale, in tutti questi rifacimenti, ha perduto molto di coerenza e di verosimiglianza. Sarebbe curioso cogliere i varî momenti di questa trasformazione, ma, pur troppo, come ho detto del primo, l'*Arlecchino*, di essi, in buona parte non si conosce altro che il nome, potendosi solo dedurre, dal titolo, la loro intima connessione. Ma appunto la trasformazione che

(1) ANONIMO, *Il servo padrone* ossia *L'amor perfetto, Dramma giocoso per musica* ecc., Venezia, Modesto Fenzo, MDCCXCIV. La dedica è firmata *Bertini*, ma non si capisce bene se egli sia l'autore del melodramma. Ecco quel che dice il Bertini: « Non poteansi con più ragione adempirsi da me i doveri verso un benemerito *autore assente* che nell'attual momento in cui *vi* offro [al Conte Leonardo Valmarina ecc.] la produzione d'un talento poetico, assai in esso compatito e riconosciuto il Sig. Abate Mazzalà... ». Sembra, dunque, che questo melodramma sia del MAZZALÀ. Ma poi il Bertini continua: « Il mio cuore si giudica pienamente soddisfatto, presentando al pubblico il *mio* spettacolo e teatrale divertimento ». Mazzalà o Bertini? Bertini o Mazzalà? Ancora: « avrò dunque adempito a tutti i miei doveri, assicurando il credito letterario *dell'autore e del mio*, consecrando tutte le *mie* dispendiose fatiche ecc. ecc. ». Pare, in conclusione, che l'autore sia il Mazzalà e che il melodramma sia un rifacimento per musica dell'originale.

l'originale ha subìto mi fa ritenere che noi non ci troviamo dinanzi a derivazioni da Calderón, ma alla riproduzione d'un motivo, che per la prima volta (1) apparve, nel 1634, nel *Finto servo* di Giulio Cesare Monti, e fu ripreso da un anonimo con il *Finto principe* nel 1687 (2).

In ogni caso, non nell'*Alcaide*, ma nel *Con quien vengo vengo* si ritrova una situazione identica a quella di queste commedie, là dove Lisarda accompagna, travestita da serva, la sorella all'appuntamento con don Giovanni, e Ottavio si traveste anch'egli da servo. La stessa data di composizione del *Con quien vengo vengo* starebbe a dimostrare la ragionevolezza della mia ipotesi: scritto infatti, indubbiamente, *prima* del 1635 (3), non è improbabile che il Monti lo abbia tenuto presente. A ogni modo si tratterebbe sempre d'un legame ideale, perchè le differenze fra tutti questi rifacimenti e la commedia del Calderón sono tali e tante che gl'italiani non avranno potuto che ispirarsi allo spagnolo (4).

(1) Viterbo.
(2) Bologna.
(3) Cfr. HARTZENBUSCH, *op. cit.*, vol. IV, pag. 676 e 682.
(4) Oppure si tratta di un motivo italiano entrato a far parte dell'opera di Calderón?

CAPITOLO VII.

Rafaele (sic) **Tauro.**

Sotto un nome, che a stento ce la fa riconoscere, ci si presenta, ancora una volta, la *Vida es sueño.*

Tauro Rafaele, accademico degli Infiammati della città di Bitonto (1) è l'autore della *Falsa astrologia* ovvero *Il sognar vegghiando* dedicata a D. Stefano Caniglio di Saludo « Regente del Regio collaterale Conseglio nel Regno di Napoli » e stampata a Bitonto, nel 1669, una prima volta, a Napoli, nel 1690, una seconda volta. Il Breymann (2), che cita solo quest'ultima edizione, e l'Hartzenbusch (3), forse ingannati dal titolo, credono che abbia relazione con l'*Astrologo fingido*. Essa invece non ha nulla a che vedere con questo, ed è la copia, molto stiracchiata, in cinque atti (una novità molto notevole in quel secolo) della *Vida es sueño*. Le due azioni, indipendenti l'una dall'altra, in cui, come ho notato a proposito del rifacimento del Cicognini (?) è diviso l'originale spagnolo, riappaiono anche nella *Falsa astrologia*, dove però quello stesso legame artificiale che le tiene unite viene a mancare

(1) Cfr. la prefazione al *Lettore*.
(2) *Op. cit.*, pag. 131.
(3) *Op. cit.*, vol. IV, pag. 697-98.

quasi completamente sì che il distacco fra l'uno e l'altro è netto e reciso. Perchè, mentre il Calderón s'è curato di alternarle, forse per amore della varietà, il Tauro ha fatto l'inverso, così che ne sono venute fuori due distinte commedie innestate l'una nell'altra. Tranne, infatti, che nel primo atto, identico all'originale, da cui si discosta solo in qualche particolare, come la mancanza delle scene fra Clotaldo e il re, che si trova invece al principio del secondo, le avventure di Rosaura s'alternano *d'atto in atto* con quelle di Sigismondo, e delle prime si parla, senza che lo scrittore s'occupi affatto del figlio di Basilio, nel II e nel IV atto esclusivamente, delle altre nel III e nel V. Questa divisione così recisa, che, pure mascherata, salta subito all'occhio nell'originale, ci fa comprendere quanto abbia perduto il componimento dell'Italiano in efficacia artistica. Ma altre, non meno gravi modificazioni, sono state introdotte nella stessa trama e nei caratteri dei personaggi. E mentre in Calderón il re Basilio s'inginocchia dinanzi allo stesso figlio Sigismondo, che è stato liberato dal popolo insorto in suo favore e che impugna, per quanto non abusi della sua vittoria, le armi contro il padre, nel *Sognar vegghiando*, non solo Sigismondo al popolo che lo acclama re di Polonia risponde adirato che il re è uno solo, Basilio, ma s'inginocchia dinanzi al padre, precisamente come avviene nel falso Cicognini. Ugualmente trasformati sono stati gli avvenimenti che si svolgono intorno a Rosaura, la quale finisce col mettersi d'accordo con Elvira (= Estrella), la sola che, insieme con Ciccotto (= Clarín), abbia avuto il nome cambiato, finchè, dopo uno scambio di lettere vivacissime, dall'una parte e dall'altra, che

mancano sull'originale, viene, come in Calderón, sposata da Astolfo. Da quel che ho detto si rileva come sarebbe inutile cercare in questa copia peggiorata della *Vida es sueño*, un rifacimento in cui si sia tentato di riprodurre almeno lo spirito che anima quest'ultima. *Falsa astrologia* la intitolò il Tauro perchè, appunto, per ben poca cosa si avverano i presagi delle stelle. e, quanto ai personaggi, completa, fino al punto da non potersi più riconoscere, è la trasformazione di Clarín, che si chiama Ciccotto, e che parla, in omaggio all'uso comune in quel tempo, in dialetto napoletano.

Lungaggini inutili, falsati i personaggi, falsato il carattere dell'intreccio, tale è in conclusione questo *Sognar vegghiando*, nel quale, come, in tutte le commedie da noi esaminate finora, sembra quasi che il rifacitore-traduttore, innamorato dei difetti dell'originale, abbia voluto riprodurli tutti ed accentuarli maggiormente.

Ho detto che la *Falsa astrologia* non ha nulla a che vedere con *El astrologo fingido*. Da quest'ultimo invece è derivato *Il finto astrologo*, stampato a Narni, anonimo, senza data, e che io nomino in questo punto, per comodità d'esposizione.

El astrologo fingido, una delle prime commedie scritte da Calderón, secondo quel che ne pensa don Alberto Lista (1), fu molto imitato anche in Francia, dove il d'Ouville, nel 1646, e il Corneille, nel 1648, scrissero, il primo, *Le jodelet astrologue*, il secondo, *Le feint astrologue*.

Finissima è la *verve*, che anima questa commedia,

(1) Cfr. HARTZENBUSCH, *op. cit.* vol. IV, pag. 697-98.

così lontana dalle esagerazioni, a cui, nell'ultimo periodo della sua attività artistica, si lasciò trascinare lo scrittore spagnolo.

Don Giovanni ama, riamato, donna Maria, ma questa si decide a confessargli il proprio sentimento solo quando ha avuto dal cavaliere la promessa che il segreto sarà gelosamente custodito. La presenza però di Beatrice, la serva, al primo colloquio dei due innamorati, con cui si apre la giornata prima, fa sì che il suo diventi il segreto di Pulcinella. Beatrice riferisce infatti la cosa a Morón, suo corteggiatore, questi al padrone don Diego, anche lui innamorato di donna Maria, don Diego a don Antonio e don Antonio infine a don Carlos, in casa del quale si trova alloggiato don Giovanni. In breve non v'è persona che non venga alla conoscenza di quell'innamoramento, e che non aggiunga qualche cosa di proprio alla verità dei fatti. E comicissimo è quel continuo crescendo, che si svolge nelle ultime scene della I giornata, in cui un giorno (chè da tanto data questo amore), passando di bocca in bocca, si trasforma in quattro anni.

La conoscenza di quella relazione suscita naturalmente la gelosia di don Diego. Si reca questi presso donna Maria, ma la donna lo respinge sdegnosamente « Eppure io so il perchè del vostro disdegno » le dice il cavaliere. « Quale? » - « Il legame, da cui siete avvinta a don Giovanni ». Donna Maria casca dalle nuvole. Chi può aver parlato se non Beatrice, consapevole della cosa? Ma Morón, a cui preme salvare, presso la padrona, la bella servetta, ne dà una spiegazione a modo proprio « Nessuno ha parlato: solo che il padrone don Diego è un valentissimo astrologo,

e le stelle gli hanno svelato il mistero ». Ecco dunque come don Diego diventa *El astrologo fingido*, scienza quella dell'astrologia, che ha appresa a Napoli dal celebre Giambattista Porta. È forse questa una reminiscenza dell'*Astrologo*, composto dal famoso commediografo napoletano, da cui il Calderón trasse probabilmente l'ispirazione? Può darsi, per quanto i due *astrologhi* nulla abbiano di comune fra di loro.

La fama dell'astrologia di don Diego si spande per tutta Madrid con la stessa rapidità con cui s'era gia diffuso il segreto di donna Maria; e da questo momento (giorn. II) il povero cavaliere comincia ad essere assediato da un'infinità di gente, che vuol conoscere chi una cosa chi l'altra. E sulle domande rivoltegli, sul modo adoperato da don Diego per trarsi d'impiccio, si fonda tutto l'intreccio, che, nonostante un difetto d'origine, capitalissimo, quello d'esser cioè fondato su una finzione, riesce comicissimo e piacevole.

L'aver parlato dell'originale mi dispensa dallo spendere troppe parole intorno al componimento italiano, che, tranne le solite trasformazioni nei nomi dei personaggi, l'aggiunta di nuovi episodî, che rendono più monotona l'azione, la mancata riproduzione di quella *verve* finissima, perchè vera e perchè corrispondente alla realtà umana, è identico al modello spagnolo.

Di questo *Finto astrologo* come di tutte le derivazioni dal Calderón nel seicento, si può ripetere, che l'anonimo compositore s'è curato di riprodurre ciò che riguarda l'intrigo, mentre ha trascurato tutto il resto che costituisce la vera bellezza della commedia.

CAPITOLO VIII.

Lionardo De Lionardis - " Amore ed onore „ - Arcangelo Spagna.

Il decennio, che doveva essere l'ultimo per la vita del Calderón, è ricco in Italia di lavori da lui derivati o, per meglio dire, ispirati all'opera sua. Cinque infatti sono le commedie, che si riannodano allo Spagnolo, e cioè: *Il finto incanto* di Lionardo de Lionardis, del 1674, discendente diretto dell'*Encanto sin encanto* (1), la *Dama Folletto* di Spagna Arcangelo del 1675, non nominata dal Breyman, *Quando sto peggio sto meglio* di G. B. Boccadabati, del 1677, *Amore ed onore*, del 1679, anonima, anche questa taciuta dal Breymann e forse ispirata da *Amor, honor y poder* (2), e finalmente, *Il cameriere di sè stesso* di Ludovico Adimari. *Il finto incanto* ed *Amore ed onore* basterà averli nominati; sugli altri mi fermerò invece più a lungo.

A suo tempo ebbi occasione di notare una derivazione dalla *Dama Duende* di cui non si conosce altro che il nome. Dalla *Dama Duende*, è pure derivata *La dama folletto* ovvero *Le larve amorose* di Arcangelo Spagna, che compose anche degli *Oratori sacri*

(1) Cfr. BREYMANN, *op. cit.*, pag. 132.
(2) Bologna, 1679.

stampati a Roma nel 1706, nel quale anno appunto, secondo un' indicazione del catalogo della Casanatense, egli era ancora vivente. Al 1675, appartengono invece le *Larve amorose*, stampate a Ronciglione.

L'originale di Calderón fu scritto nel 1629, ed è quindi una delle prime commedie composte dall'autore (1). Il Damas Hinard, che la tradusse, la giudica « remarquable par l'invention du sujet, la variété des accidents, la vivacité des situations, la charme et la grace du style ». Eppure, non ostante questo giudizio e le numerose imitazioni di cui fu oggetto questa commedia, sia in Francia, dove l'abate François Boisrobert, scriveva nel 1660 (2) la *Belle invisible* in 5 atti, e poco dopo Hauterouche, nel 1665, *L'esprit follet*, pure in 5 atti, con un titolo uguale a quello di d'Ouville nel suo rifacimento del 1640 (3), sia in Germania, dove le derivazioni dalla *Dama Duende* giungono fino a sei (4), sia, infine, in Inghilterra che ne ebbe due, non mi pare che essa si distingua dalle altre commedie del genere o le superi nella novità dell'intreccio. Di notevole essa ha questo solo, che, come ho avuto occasione di notare parecchie volte, il motivo fondamentale a cui si ispira si trova ripetuto e variato in cento modi in altri lavori del Calderón, posteriori a questo. Ma esaminiamola un po' da vicino, per poter dare, secondo il metodo, a cui mi sono attenuto, un giudizio sulla derivazione italiana.

Don Giovanni, un cavaliere, che abita con un fra-

(1) Cfr. HARTZENBUSCH, *op. cit.* vol. IV, pag. 668.
(2) Cfr. BREYMANN, *op. cit.*, pag. 118.
(3) Cfr., ID. id.
(4) Cfr. ID., id., pag. 83.

tello, don Luigi, e con una sorella, donna Angela, ha ospitato in casa un amico intimo, il quale una volta gli aveva salvato la vita: don Manuel, soldato giunto a Madrid per sollecitare dei favori dalla corte. Egli però non vuole che l'amico sappia dell'esistenza della sorella, e a tal fine fa mettere un armadio dinanzi alla porta di comunicazione fra l'appartamento destinato a don Manuel e quello di donna Angela. Le cose però vanno assai diversamente da quello che il prudente don Giovanni possa sospettare. Donna Angela infatti è stanca di vivere eternamente segregata in casa, sotto la sorveglianza di due Cerberi, quali si mostrano i fratelli, stanca di vestire a lutto, stanca di dimostrare i segni d'un dolore, ch'ella non sente più. La donna quindi, all'insaputa dei fratelli, si permette di tanto in tanto di far una scappata per le varie sale di conversazione di Madrid e per i vari ritrovi, nascondendosi il viso con una maschera. Ma un giorno, in uno di questi ritrovi, mentre donna Angela si fa notare per il suo spirito e la sua disinvoltura, sopraggiunge a un tratto don Luigi, il secondo suo fratello. La sorella, per non farsi riconoscere dal suono della voce, tace subito e pensa a dileguarsi, ma il suo contegno eccita naturalmente la curiosità di don Luigi, che si affretta a seguirla Donna Angela sarebbe sicuramente perduta se qualcuno non venisse in sua difesa; e una difesa essa trova inaspettatamente in don Manuel, che sopraggiunge per caso mentre la dama corre disperatamente, inseguita da don Luigi, che vuole a ogni costo conoscerla. Il « soldato », infatti, cavallerescamente, snuda la spada in difesa della dama, tanto più che non sa ancora d'aver a che fare col fratello dell'ospite suo.

È questo il principio, per don Manuel, d'una stranissima avventura. Donna Angela, ammirata del suo contegno e sdegnata contro don Giovanni, che ha così poca fiducia in lei, approfitta dell'armadio che può essere rimosso molto facilmente, per entrare inosservata nell'appartamento di don Manuel e lasciargli e riceverne dei biglietti. Cento volte sta per essere sorpresa e cento volte riesce a dileguarsi, senza che il cavaliere e il suo servo abbiano il mezzo di poter scoprire donde venga e come sparisca l'incognita. « Evidentemente è uno spirito » pensa il servo; e un po' di paura si fa strada anche nell'animo del « soldado » pur così coraggioso, specialmente quando la dama - spirito gli dà un appuntamento in un cimitero e lo fa condurre nel suo stesso appartamento, dove lo aspetta insieme con Beatrice, ospite ed amica sua.

Don Luigi però, che è innamorato di Beatrice e sa della presenza di lei in casa della sorella, nel recarsi alle camere di quest'ultima s'accorge che le due dame stanno macchinando qualche cosa per la notte e, geloso, decide di sorvegliare. E così nella notte stessa in cui donna Angela riceve in casa sua don Manuel, il quale naturalmente si crede le mille miglia lontano dal luogo della sua abitazione, sopraggiunge d'un tratto don Luigi. Nè giova a donna Angela far passare per l'armadio don Manuel e farlo nascondere nelle sue stesse camere, che questi, al buio, non riconosce nemmeno, perchè il fratello s'accorge di tutto. Ne nasce un duello, ma alla fine, poichè il matrimonio scioglie ogni questione, la cosa, invece che tragicamente, termina allegramente con l'unione della dama - spirito e di don Manuel.

Non si può negare che la commedia sia ricca di

accidenti, condotti meravigliosamente, come osserva Damas Hinard (1), e che l'intreccio si sostenga bene, perchè non è fondato sull'ingenuità di qualcuno dei personaggi. Vero è che essi nascono dal partito preso di donna Angela, la quale quindi avrebbe potuto continuare il giuoco all'infinito, ma ciò nulla toglie alla piacevolezza della commedia, per quanto altre ne esistano, dello stesso Calderón, in cui gli *accidenti* non si svolgono, perchè all'azione prende parte qualche credenzone o perchè così è piaciuto al capriccio di un qualche personaggio, ma, come nel *Peor está*, naturalmente e senza la cooperazione della volontà di alcuno.

Identica a quella calderoniana è la commedia dello Spagna, dedicata all'« Ill.mo Sig. e Patr. Osserv. Fr. Maria de Luca Sereni » e preceduta da un prologo in versi. Il numero degli atti è lo stesso, ma cambiati sono stati i nomi di alcuni personaggi sì che don Manuel è divenuto « Ascanio » Cosmo, il servo di don Manuel, « Marlacco », donna Angela « donna Ippolita », Rodrigo, servo di don Giovanni. « Tonino » paggio Romanesco, mentre don Giovanni s'è trasformato in « Ottavio ». Questi cambiamenti però sono, al solito, formali e non sostanziali, perchè la commedia italiana procede di pari passo con quella spagnola, tanto che essa, se l'autore non si fosse permesse molte libertà, potrebbe chiamarsi una vera e propria traduzione. E le libertà sono soprattutto nella forma, divenuta scorretta e falsa, mentre una vera e propria novità è Tonino, che parla in dialetto romanesco. È anzi questo un fatto notevole e

(1) *Op. cit.*, vol. III, pag. 138.

che ci fa sospettare che l'autore sia stato d'origine romana. Quale sorte poi abbia avuto questa pseudo-traduzione ignoro completamente, perchè il prologo nessuna notizia ci dà intorno ad essa.

Quando sta peggio sta meglio, titolo della commedia di Giambattista Boccadabati, fu stampata per la prima volta nel 1677 (1) e, una seconda, nel 1699, con aggiunte di Francesco Calderoni, edizione quest'ultima di cui non ho pututo avere alcuna notizia. (2) L'autore che già nel 1675 aveva pubblicato una tragicommedia *Le gare del marito* giudica a pag. 7 la sua produzione in questo modo: « L'idea di questa commedia nacque dallo spagnolo. Io non l'ho semplicemente tradotta, ma accresciuta d'accidenti e guastata in modo più per corrispondere al mio genio, che credendo giamai, che andasse alle stampe, ma, per essersi moltiplicata fuori in più copie ho determinato di non lasciar divenire d'altrui una cosa che non è tutta mia... » Sembra dunque che altre edizioni anonime ne siano esistite, anteriori a quella del 1677. Quali sono poi gli *accidenti* nuovi introdotti dall'imitatore e i *guasti* fatti all'originale ?

Il *Peor está que estaba* è davvero, lo dico subito, una delle più belle commedie ad intreccio del Calderón. Don Cesare, cavaliere napolitano, ha trovato in casa della sua fidanzata un amico e, preso da furore, lo ha ucciso, allontanandosi anche dalla sua bella, Flerida, che crede rea di tradimento. Fuggitivo, in attesa che qualche nave lo trasporti in Ispagna, si trova

(1) Cfr. BREYMANN, *op. cit.*, pag. 133. Altre edizioni sono del 1699 e del 1700.

(2) Cfr. FARINELLI, *art. cit.*, e catalogo della Casanatense.

a Gaeta, alloggiato in un albergo, dove ha occasione di incontrare un amico, don Giovanni, il quale è giunto pure in quella città per far conoscenza con la figlia del governatore, Lisarda, di cui è fidanzato. Frattanto anche Flerida, la sedotta innocente, temendo, dopo quello ch'era successo, l'ira paterna, se n'era fuggita da Napoli, ed era giunta a Gaeta, dove aveva chiesto ospitalità a Lisarda, all'insaputa del padre di quest'ultima, che è appunto il governatore della città. Sono le cose a questo punto quando il governatore riceve una lettera (sc. I, giorn. I) dal padre di Flerida, il quale, credendola insieme con don Cesare, lo prega di far ricercare i due e di indurre il cavaliere a riparare all'onore della figliuola. Si mette egli subito alla ricerca del seduttore, e, poco dopo, in seguito alle indicazioni avute da un servo, lo arresta personalmente all'albergo insieme con una donna velata, che si trovava nel suo appartamento. È, quella, Lisarda, la figliola stessa del governatore, che, come tutte le belle di commedia del Calderón, non ostante il suo fidanzamento con don Giovanni, aveva voluto spassarsi un po' con un forestiero, ma che il padre non riconosce a causa del velo che le nasconde il viso, mentre Lisarda è fermamente convinta d'essere stata scoperta, tanto più quando il governatore ordina che la donna velata sia condotta in casa sua. Tutto ciò si svolge nella giornata I, in cui troviamo già nettamente delineata la posizione de' vari personaggi, e avviato l'intrigo, che nasce spontaneamente, senza il concorso della volontà di nessuno e che riesce quindi verosimile e piacevole.

Nella seconda giornata Lisarda, sempre sicura di essere stata riconoscinta, s'inginocchia in presenza di

Flerida, sua ospite, dinanzi al padre, supplicandolo di perdonare chi non ha colpa alcuna. E il governatore, naturalmente perdona, con la massima facilità, sicuro anche lui che una così fervida preghiera sia rivolta in favore di Flerida. Lisarda capisce subito l'equivoco paterno e pensa di approfittarne, ma la sua stessa premura nel disperdere le traccie della propria colpa per poco non la scopre. Ella infatti dà un appuntamento a don Cesare in casa propria, e questi, ottenuto, per mezzo di don Giovanni, il permesso di uscir dalla prigione, si reca la notte presso Lisarda. Sventuratamente gli cade una pistola, e il rumore causato dalla detonazione di uno dei proiettili risveglia il governatore e don Giovanni, il quale non s'aspettava certo che l'amico doveva recarsi a conferire con la sua stessa fidanzata. Il governatore non s'accorge di nulla, ma don Giovanni ritrova presto l'amico, nascosto in un angolo. « Come? in questa casa don Cesare? » pensa, e, preso dalla gelosia, tace tutto al futuro suocero, per poter sfidare a duello l'amico. « Bada », lo avverte però don Cesare, « io non so che qui abiti la tua fidanzata, so solo che son venuto a trovare la donna velata arrestata insieme con me ». La spiegazione raffrena un po' l'animo eccitato di don Giovanni, il quale nella giornata III, incontrata Flerida, le domanda; « Siete voi l'amante di don Cesare? » « Sì ». « E vi siete parlati di notte? » « Sì ». Queste risposte affermative, che Flerida dà, riferendosi naturalmente alla sua relazione di Napoli con don Cesare, che ella ignora sia a Gaeta, finiscono per persuaderlo che l'amico non era vennto per tradirlo, e il povero don Giovanni si reca a chiedergli scusa di ciò che è avvenuto la sera precedente.

Frattanto Lisarda, che non ha avuto il tempo di avvertire don Cesare, pensa di dargli un nuovo appuntamento in un luogo, che lo stesso cavaliere deve scegliere. A chi rivolgersi? Don Cesare pensa subito a don Giovanni, il quale naturalmente gli offre la propria casa, cioè quella del padre di Lisarda e di Lisarda stessa, dove si trova alloggiato. Così quando l'ora dell'appuntamento è venuta, questa viene condotta dove meno vorrebbe trovarsi. La presenza di Flerida però, al sopraggiungere di don Giovanni e del Governatore, la salvano definitivamente, ed ella anzi giunge ad accusare... di tradimento il povero fidanzato. Va poi da sè che don Cesare sposa Flerida, di cui solo ora sa la presenza a Gaeta.

Non una scena, non un personaggio sono ingiustificati in questa commedia, che s'avvia alla sua soluzione senza sforzo alcuno e naturalmente. È impossibile anzi, in un rapido sunto, poter dare un'idea di tutta la finezza e la comicità degli equivoci di cui è essa piena. Pure i punti oscuri non mancano, ed è su questi che si è fermata principalmente l'attenzione del Boccadabati. Inalterati sono rimasti nell'Italiano i nomi dei personaggi, tranne due, quelli del governatore e del guardiano della prigione di don Cesare, che, anonimi nell'originale, sono stati battezzati, l'uno col nome di Fernando, l'altro con quello di Arigo, e identici al testo spagnolo sono il I e il II atto, dove un solo personaggio, Tamacco, servo di don Cesare (= Comacho) è stato travisato, perchè il rifacitore volendolo rendere più spiritoso, ne ha caricato le tinte fino a renderlo volgare, ma i cambiamenti, o, per adoperare la parola stessa dell'autore, « i guasti » non man-

cano: cominciano nell'atto III ed ultimo, il quale è diventato così sproporzionatamente lungo da superare quasi gli stessi primi due atti uniti insieme. A 19 ascendono infatti le scene del I atto, a 18 quelle del secondo e a 33 quelle del solo terzo atto! Nell'originale, come ho detto, la terza giornata s'apre con le domande che don Giovanni rivolge a Flerida sulle sue relazioni con l'amico. Nell' Italiano invece Flerida prega Lisarda di scrivere una lettera a don Cesare a nome suo, ma Lisarda, che vuole avere un nuovo appuntamento col cavaliere per avvertirlo che non parli assolutamente su ciò che gli è capitato, scrive invece per conto proprio. Sventuratamente la lettera capita nelle mani del padre, e Lisarda sarebbe perduta se Flerida non credesse che si tratta della lettera di cui aveva pregato l'ospite e non la difendesse quindi dalle accuse e dai rimproveri paterni. Dopo questo balordissimo episodio, nuovo del tutto, seguono alcune scene (VII, VIII e IX) perfettamente inutili, in cui Lisarda, insieme con la serva, commenta l'accaduto e si rallegra dello scampato pericolo. In breve, poichè sarebbe troppo lungo voler seguire passo per passo tutto il successivo svolgimento dell'azione, che, rispetto all'originale, è stiracchiata in maniera da fare spavento, tutti gli equivoci cessano quando don Cesare, come in Calderón, si ritrova alla presenza di Flerida. Si noti anzi, in proposito, che l'Italiano ha avuto cura di giustificare un fatto che in Calderón non risulta giustificato: come mai, cioè don Cesare finisca con lo sposare, senza trovar nulla da osservare, una donna che egli crede colpevole. Il Boccadabati invece fa precedere quell'incontro da una lettera dell'amico trovato

da don Cesare in casa di Flerida, a Napoli, nella quale il preteso amante della fidanzata, confessa in punto di morte, di non avere avuta nessuna relazione con Flerida e di essersi a bella posta recato di notte in casa sua, per suscitare la gelosia di don Cesare. Questo ed altri punti oscuri, sono stati chiariti e giustificati nel rifacimento italiano, sì che, concludendo, il Boccadabati ha cercato di togliere quelle poche traccie d'inverosimile, che nell'originale si ritrovano. Ma se quest'amore del verosimile ci può far perdonare al Boccadabati il mutamento da lui fatto subire alla commedia calderoniana, imperdonabili sono le aggiunte di episodî inutili, nell'atto ultimo, come quello con cui si apre l'atto stesso, e lo stiracchiamento di tutta l'azione, che, proprio quando dovrebbe correre veloce alla sua fine, s'arresta d'un tratto e si perde in mille vie tortuose. Artisticamente dunque il rifacimento ha peggiorato, e di molto, l'originale tanto più che falsato è stato il carattere di alcuni personaggi. Ad ogni modo, se siamo ben lontani dalla fedeltà della D'Orso, l'unica vera traduttrice, degna di tal nome, del Calderón nel seicento, siamo pure ben lontani dai barbari rifacimenti del falso Cicognini, *non satis digna quae iterum legantur*, per ripetere di essi ciò che a proposito di Ennio diceva Cicerone.

CAPITOLO IX.

Ludovico Adimari - Niccolò Vaccaro - Francesco Ignazio Lazzari - Giovanni Cintoli - "Le armi e gli amori" - Bernardo (?) Garcia - "L'Eraclia" - Antonio Marchi - Marc'Antonio Rimena.

La data stessa della morte del Calderón, il 1681, porta il *Carceriere di sè medesimo*, melodramma musicato dal signor Melani e rappresentato a Firenze nell'Accademia degli Infocati. L'autore, Ludovico Adimari, era, di origine, fiorentino, ma nacque a Napoli, e morì, non si sa dove, nel 1708.

Notizie preziose troviamo intorno all'origine di questo nuovo *Carceriere* nella « dedica » ai signori Accademici Infocati. Da essa si sa, prima di tutto, che il melodramma aveva avuto una fortuna immensa in Francia « dove già nacque » e che gl' Infocati avevano dato incarico di comporre l'opera ad Ottavio Ximenes Aragona, il quale però non potè terminarla perchè « sovrapreso da immatura morte ». Quando e dove sia stata rappresentata la riduzione francese e quale sia stato il suo carattere non saprei dire, perchè, nella stessa bibliografia del Breymann non se ne trova fatto

il minimo cenno. È certo però che essa doveva essere diversa da quella italiana, se l'autore si scusa dei difetti dell'opera sua, per la brevità del tempo (circa tre mesi) in cui egli fu costretto a comporla.

Dell'originale mi sono occupato, parlando degli innumerevoli *Servi padroni* che ebbe l'Italia, e quindi non sarà necessario che io qui mi ripeta. Mentre però, a proposito del *Servo padrone* del Dominique e degli altri due componimenti, ad esso intimamente congiunti, del Muzio e dell'Abate Mazzalà (?), ho avuto occasione di osservare che le differenze fra esse e le commedie spagnole, sono tante e tali da far sorgere perfino il dubbio che nessuna relazione abbiano fra di loro, ben diverso è il caso del lavoro dell'Adimari, per il quale abbiamo invece la certezza che sia derivato dal modello calderoniano. Ecco.

« Trovandosi Ferdinando, re di Napoli (cito le parole dell'argomento preposto al melodramma) esser padre d'unica figliuola per nome Saura ed ornata di singolar bellezza, avvenne che Roberto primogenito del re di Sicilia di essa per fama s'innamorasse. Quindi, condottosi più volte a Napoli e sempre sconosciuto, per le antiche guerre seguite fra queste due corone, vi fu dalla medesima cortesemente veduto e dell'amore corrisposto. Intanto, sorta d'improvviso fra questi due Regi occasione di sdegno e dato il comando dell'armi a Siccardo, principe di Salerno, il re Ferdinando, per meglio obbligarsi questo principe, suo congiunto, gli destinò la sua figliola in consorte, purchè in una giostra pomposamente ordinata fusse egli rimasto vincitore ». Identico, come si vede, è l'antefatto, che nell'originale (sc. I, giorn. I) è esposto per la

bocca del principe di Sicilia. Di poco conto sono poi le modificazioni introdotte nel resto della commedia. Roberto prende, come in Calderón, parte alla giostra, uccide Siccardo (= don Pedro Sforza) e si rifugia in un bosco, non lungi dal castello della Cuma (= Miraflor o Belflor), dove la principessa Isabella (= Elena) non s'è rifugiata in seguito alla morte del fratello, ma è stata tenuta a forza da Siccardo. È nel bosco che, al solito, il principe di Sicilia nasconde le armi e chiede poi, senza conoscerla, aiuto ad Isabella, la quale, ugualmente, se ne innamora. Però mentre nell'originale delle armi di Federico si riveste un contadino, Benito, nel rifacimento quelle di Roberto cadono in mano a un cavaliere, don Giasone « uomo semplice », che anche qui viene tratto in arresto e scambiato col vero uccisore di Siccardo. Altre differenze più notevoli consistono nella diversità della condotta del re di Napoli, il quale, non ostante l'amore della figlia verso Roberto, vuol farlo uccidere e lo ucciderebbe se non sopraggiungesse a tempo, come in Calderón, l'esercito vittorioso del fratello di Roberto (Odoardo), il quale in ultimo, con la sua presenza, svela tutto l'equivoco.

Da quello che ho detto si vede subito, che il melodramma ha guadagnato molto in verosimiglianza rispetto all'originale. Perchè scambiare per principe un cavaliere, per quanto ingenuo, quale è don Giasone, è cosa possibile, ma che il re di Napoli fosse talmente cieco da non riconoscere in Benito un rozzo contadino è cosa troppo inverosimile. Ugualmente felice è stato l'autore nel farci sapere che Isabella era tenuta a forza nel castello della Cuma, dal fratello, ucciso nella giostra. Così, data la tirannia di Siccardo

verso la sorella e l'astio che questa doveva nutrire verso di lui, noi possiamo anche giustificare il fatto, che l'amore d'Isabella, quando ha conosciuto il vero uccisore del fratello, non si muti in odio. Pur troppo però la forma spigliata e facile, è di quelle che, per la loro stessa facilità, cadono nel volgare. Ecco che cosa dice l'eroe nella sc. V dell'atto I:

Di goder luce amorosa
Alma mia spera sì sì,
Che il bel sol della costanza
Mentre l'ombra più s'avanza
Porterà sereno il dì.
Di goder luce amorosa
Alma mia spera sì sì.

A ragione dunque lo stesso Adimari chiede, nel prologo, scusa agl'Infocati dei difetti in cui la fretta lo aveva fatto cadere!

Dal *Peor está*, a cui si riannoda la commedia omonima di G. B. Boccadabati, deve pure aver tratta Nicolò Vaccaro l'idea fondamentale del suo melodramma *Dal male il bene*, rappresentato a Napoli nel 1687 nel « Regal Palazzo per lo giorno natalizio di Marianna d'Austria, reina della Spagna », e dedicato a don Lorenzo Colonna, duca di Palliano, allora vicerè del Regno.

Anche in questo melodramma abbiamo una donna velata, Doralba, che fugge, dopo aver scambiato poche parole con l'amante Olindo, inseguita dal fratello, ma in esso, diversamente dall'originale, Celidoro (il fratello) non è trattenuto nel suo inseguimento da un cavaliere incontrato per caso, ma da Lucilda, amante sua, che crede di essere tradita. Sulla gelosia di Lucilda e sui sospetti di Celidoro, che poi i fatti confer-

mano veri, intorno alla condotta della sorella, si fonda tutto l'intreccio del melodramma. A questo motivo principale un altro poi se ne aggiunge, che è, *mutatis mutandis*, la ripetizione del primo: l'amore non corrisposto di Adrasto, fratello di Lucilda, per Doralba, e i sospetti che in questo suscita la sorella Lucilda. Col *Peor está* questo componimento non ha dunque di comune che il principio, e fors'anche la fine se si ricordano le finte gelosie di Lisarda, nella scena ultima del modello spagnolo, dove don Juan è accusato di ricevere delle donne in casa della fidanzata. Nulla ha poi di particolarmente notevole questo lavoro, divenuto, come si capisce da quel poco che ne ho detto, semplicissimo ed anche monotono, per la ripetizione di due motivi simili, uno dei quali potrebbe essere, senza alcun danno, addirittura soppresso.

Dopo il Vaccaro due altri nomi, gli ultimi, ci si fanno innanzi: quello di Giovanni Cintoli e di Francesco Ignazio Lazzari, non citato, quest'ultimo, dal Breymann, i quali derivarono tutt'e due le loro produzioni dalla *Cena de Baltasar*. *La Cena di Baldassarre* appunto è intitolata la commedia del Lazzari, del 1696, mentre *Il Convito di Baldassarre* chiamò il Cintoli il suo melodramma, musicato da Pietro Albergati, poco prima del 1691.

E, tanto per completare la esposizione dei lavori calderoniani nel seicento, cito in questo luogo quelli di cui non si conosce la data precisa, ma che indubbiamente appartengono a questo secolo. Tali sono *Le armi e gli amori* d'un anonimo, melodramma derivato da *Las armas de la hermosura*, che il Farinelli, il quale, nel suo breve lavoro, segue l'ordine cronologico ri-

corda immediatamente dopo il melodramma *Dal male il bene* di Giulio Rospigliosi e che quindi sarebbe stato scritto dopo il 1656 (1) ; il *Giudice del proprio onore* dall'*Alcalde di Zalamea* d'un certo Garcia, che è dubbio sia Bernardo, perchè l'Andolfati, il quale sembra alludere a questo lavoro nelle *Notizie* che seguono il suo *Alcalde di Zalamea* (2), non ce ne dice il nome; infine l'*Eraclio*, ossia *Il legittimo monarca del mondo*, melodramma rappresentato a Modena verso la fine del secolo XVII ed ispirato, a quanto afferma il Farinelli, non da *En esta vida todo es vertad y todo es mentira* ma da una commedia di Corneille, derivata appunto dal Calderón (3).

Agli ultimi anni del sec. XVII appartengono pure una *Zenobia* regina di Palmireni, di Antonio Marchi (1694), che non so se sia ispirata al melodramma omonimo del Metastasio o alla *Gran Cenobia* del Calderón (4), e *Gli amori fra odî* di Marc'Antonio Rimena (1699), derivazione degli *Afectos de odio y amor* (5).

(1) Cfr. *art. cit.*, e BREYMANN, *op. cit.*, pag. 131.
(2) Venezia, 1797. Cfr. da pag. 77 a pag. 78.
(3) Cfr. *art. cit.*
(4) Venetia.
(5) Id.

CAPITOLO X.

Il teatro di Calderón nei sec. XVIII e XIX.

La produzione, immediatamente derivata da Calderón, piuttosto abbondante nel sec. XVII, comincia rapidamente a diminuire nel secolo seguente, e si fa addirittura rara nell'ottocento. È questo un segno del mutamento che cominciava ad avvenire in noi? Certo che l'affermarsi del melodramma, per opera del nostro più fecondo ingegno melodico, il Metastasio, l'essersi questo inspirato in gran parte alla storia romana direttamente, l'aver egli trasformato il carattere del contenuto che non si fonda più esclusivamente sull'intreccio, il gran nome che egli s'era acquistato per tutta l'Europa dovea portare un notevole rivolgimento nelle tendenze dominanti in Italia prima di lui. E, per quanto meno apprezzata, anche l'opera del Goldoni, dovea persuaderci che, al di fuori dell'intreccio, l'arte drammatica ha più larghi e più vasti orizzonti, dai quali può trarre motivi ed ispirazioni.

Del 1702 è la *Verità nell'inganno* di Francesco Silvani (1), il quale probabilmente s'ispirò al *Darlo todo y no dar*, e dell'anno seguente *L'odio e l'amore* di Noris Matteo (2), melodramma rappresentato nel Teatro

(1) Venetia.
(2) Id.

Grimmani a Venezia il 1703, e che fu forse tratto da una commedia dello stesso autore, già pubblicata nel 1666 col titolo di *Amore trionfante dello sdegno*, derivazione, probabilmente, da *Afectos de odio y amor*. Lo stesso Noris, drammaturgo fecondissimo e molto noto, aveva nel secolo precedente scritto una *Zenobia* (1), che, come quella che chiude il seicento, non so se sia derivazione dalla *Zenobia* del Metastasio.

Dopo di lui altri 20 anni bisogna aspettare per ritrovare una nuova imitazione o rifacimento da Calderón. Nel 1724 diede infatti alla luce Domenico Lalli (2) la sua *Mariene*, identica, nel titolo, alla *Mariene* del falso Cicognini e come quella derivata da *El mayor monstruo los celos*. Anche l'altra celebre composizione dello spagnolo ritorna a far capolino, la *Vida es sueño*; e un *Sigismondo*, melodramma, ci dà a tre anni appena di distanza, nel 1727, Leonardo Vinci (e non *da* Vinci come erroneamente scrisse il Breymann) (3), finchè, dieci anni più tardi, lo stesso soggetto ritorna sulla scena per opera di Latillo Gaetano, che, nel 1737, faceva rappresentare un altro *Sigismondo* (4). Del 1743 è poi una *Zenobia*, anonima, che non so se abbia relazione con la *Gran Cenobia* (5), mentre un modello spagnolo *El astrologo fingido*, già citato, tenne presente, a quanto assicura il Farinelli, l'autore del *Finto astrologo*, melodramma pure anonimo, del 1763. E con quest'opera ci avviciniamo già ad un nome famoso,

(1) Venetia.
(2) Cfr. BREYMANN, *op. cit.*, pag. 133.
(3) *Op. cit.*, pag. 134.
(4) Cfr. FARINELLI, *art. cit.*
(5) Torino.

non ostante le sue bizzarrie, quello di Carlo Gozzi, che ben tre commedie derivò da Calderón: *Il segreto pubblico* da *El secreto á voces*, del 1777, *Eco e Narciso*, favola pastorale, dalla commedia omonima, pure del 1777 (1), *Le due notti affannose*, da *Gustos y disgustos*, rappresentate a Venezia il 5 gen. del 1771 (2).

Curiosissimo è poi il rifacimento di Pietro Andolfati, l'*Alcalde di Zalamea*, del 1796, dall'omonimo spagnolo, che si presenta in forma di traduzione e con delle « Notizie » alla fine del volume, in cui l'Andolfati, difendendo il Calderón dalle accuse di un certo Garcia, l'autore forse del *Giudice del proprio onore*, si ferma ad analizzare, ammirandole, alcune scene, che invece sono state aggiunte di sana pianta all'originale (3).

Con questa nota amena si chiude il sec. XVIII e con un altro *Sigismondo* si apre il XIX, opera di un tal Fappa che lo fece rappresentare il 26 dic. del 1814, con musica di Rossini, nella Fenice di Venezia (4). Anche dalla *Vida es sueño* è probabilmente derivato l'*Erode* di Luigi Scuola, stampato a Roma il 1827 (5); e una commedia, poco conosciuta in Italia, *En esta vida todo es vertad y todo es mentira*, traduceva, a due anni appena di distanza, nel 1829, Giampaolo Ferretti col suo *Tutti hanno torto e tutti hanno ragione* non

(1) Cfr. BREYMANN, *op. cit.*, pag. 134.

(2) Cfr. FARINELLI, *art. cit.*

(3) Cfr. TEZA, *Rivista critica della letteratura italiana*, 1885, II, 183. Erra perciò il Breymann, quando afferma che « ist nicht Nachamung, wie Hartzenbusch meinte, sondern eine Uebersetzung »; e sul segno avea colto l'Hartzenbusch, che il Breymann ha voluto correggere.

(4) Cfr. BREYMANN, *op. cit*, pag. 134.

(5) ID., pag. 134. Cfr. anche FARINELLI, *art. cit.*

citata dal Breymann, mentre a un altro soggetto affatto sconosciuto prima di lui, *El galon fantasma* s'ispirava Luigi Raspi nel 1830 con *L'uomo invisibile* (1).

Quasi poi a farlo apposta, nel periodo in cui il romanticismo era più in fiore, nessun lavoro abbiamo che sia derivato dal Calderón, il cui nome rimane, per quindici anni, avvolto nel silenzio. Ruppe il ghiaccio Pietro Monti (2), giudicato dal Teza, « duro ma diligente traduttore » (3), che nel 1855 pubblicò in tre volumi una scelta giudiziosa di commedie dallo spagnolo, preceduta da notizie biografiche e critiche sull'autore. E dopo altri 26 anni di oblìo profondo ed assoluto, ecco, a breve distanza l'uno dall'altro, comparire un componimento, che fu uno dei primi ad essere imitato (nel 1642) l'*Eco e Narciso*, di un anonimo, nel 1881 (4), e altre due commedie, edite dal Sonzogno, nel 1883 (5), anonime e precedute da brevi notizie biografiche, *Il pozzo di S. Patrizio* (= *El purgatório ecc.*), *A segreta ingiuria segreta vendetta* (= *A secreto agrávio ecc.*). Lo stile antiquato di tutti e due i componimenti mi fa però sospettare che si tratti di ristampe di traduzioni del 700, o, addirittura, del 600.

(1) Roma.
(2) Cfr. BREYMANN, *op. cit.*, pag. 135.
(3) Cfr. TEZA, *loc. cit.*
(4) Cfr. BREYMANN, *op. cit.*, pag. 132.
(5) Cfr. ID., id., pag. 135.

CAPITOLO XI.

Conclusione.

Tale è la produzione derivata da Calderón. Di essa ho dato uno sguardo fuggevole agli ultimi due secoli, mentre mi son fermato specialmente sul seice to analizzandola minutamente quando mi è stato possibile, dandone qualche accenno, quando, per varie ragioni, non ho potuto aver conoscenza diretta dei rifacimenti o delle imitazioni. Ho rilevato come essa non spicchi davvero per eleganza di forma o per altezza di idee, come tutto sia piccino, la concezione generale della trama, i personaggi, i concettuzzi, che questi esprimono la parola ora gonfia ora perfino scorretta. Ho osservato ancora, nel confronto con gli originali, come gli italiani non abbiano fatto che attenersi agli elementi peggiori, che sono stati accuratamente svolti, mentre dei migliori non si sono quasi mai nemmeno accorti. È questo un fatto significativo e che dà molto da pensare.

La Spagna è stata fino ad ora accusata d'aver determinato la decadenza del teatro nostro, d'aver portato l'ampollosità, il disordine, la trascuratezza nella nostra letteratura drammatica e non drammatica, di averci, in una parola, corrotto. Nessuno storico del seicento dimentica di parlare di questa influenza deleteria per noi o trascura di ricordare i nomi di Lope e di Calderón.

Anche il numero abbondante delle commedie che

io ho esaminato sembra, a prima vista, trovarsi d'accordo con l'opinione oggi in voga. Eppure se si pensa che a diecine di migliaia (e non è la mia un'esagerazione) ascendono tutti i componimenti drammatici nel seicento, si vede subito come una quarantina di commedie sono un nulla dinanzi alla produzione vertiginosamente numerosa di quel secolo.

Può darsi, è vero, che nuovi studi in proposito possano farci conoscere nuove imitazioni calderoniane, che ancor più numerose siano quelle da Lope, ma non è certo opera del caso se così poche, relativamente, ne sono venute a mia conoscenza. Ed è questo un fatto stranissimo in un secolo, in cui i rapporti politici erano così vivi, così immediati, così frequenti, fra Italia e Spagna.

Questa semplice considerazione ci può far dunque concludere come per lo meno esagerati siano stati gli storici della nostra letteratura nel far quei due nomi e nel renderli responsabili della nostra decadenza. C'è però ancora di più. Ogni nazione non assimila della produzione straniera gli elementi che *vuole*, ma solo quelli che *può* assimilare, conformemente alla propria indole alla propria educazione, ai propri sentimenti, alle proprie idee. Ammesso perciò, per un momento, che tutta la produzione nostra del seicento sia stata spagnolesca, è chiaro che se gl' italiani dei modelli spagnoli si dilettarono, fu perchè allora ci doveva essere qualche cosa in noi, che ce li faceva preferire e ammirare e applaudire. Il guasto insomma era, in ogni caso, dentro non fuori di noi.

Quali le cause di questa decadenza ? A me pare di non essere molto lontano dal vero nell'affermare che esse, in germe, si ritrovano nello stesso grande e fecondissimo cinquecento. Innanzi tutto non bisogna dimen-

ticare, che, come nella vita dell'individuo, così nella vita dei popoli, vi sono di quelle che io chiamerei alte e basse maree del sentimento, dell'intelligenza, dell'attività politica, industriale e commerciale in genere. Ora il cinquecento era stato per noi un periodo di alta, anzi di altissima marea, in ogni campo della nostra attività. E come, dopo l'altezza meravigliosa raggiunta dagli Italiani nel trecento, vi fu un quattrocento, scarsissimo di lavori originali, ma pieno di studî dotti e accurati, coi quali sembra che il nostro spirito si preparasse lentamente e silenziosamente a poter davvero produrre, così al cinquecento, frutto di quel lavorio segreto ed intenso, dovea succedere un periodo di bassa marea, di depressione, causata dallo stesso troppo intenso rigoglio delle nostre forze nel secolo precedente. La stessa decadenza politica che s'accompagna a quella letteraria non ha, forse, una causa diversa.

E, per fermarci al caso nostro non sarà male dare uno sguardo retrospettivo a quello che fu il teatro nel cinquecento. In quel secolo, pur così originale e nuovo in tutto il resto, noi non avemmo delle commedie italiane, ma delle commedie plautine e terenziane. A poco a poco però la compostezza dei modelli latini comincia a venir meno e a subire delle leggere modificazioni; un certo disordine comincia a notarsi qua e là, e il desiderio dell'intrigato, dell'eccessivamente intrigato anzi, si fa quasi inconsapevolmente strada. Che cosa sono infatti quelle dell'Ariosto, e cito apposta l'Ariosto, se non delle vere e proprie commedie di cappa e spada, tranne che di queste non hanno la tripartizione e procedono più composte e più accurate nella forma e nel contenuto? Che cosa è la Calandria del cardinal da Bibbiena, e che cosa, infine, la stessa meravigliosa Mandragola?

Il cinquecento però era più serio del secolo che lo seguì, più nutrito di forti studî, più abbondante d'ingegni veri, ed è perciò che il nostro teatro, se nostro si può chiamare un teatro plautino e terenziano, si mantenne a una certa altezza.

Quale, ora, la condizione della Spagna, rispetto a noi, nello stesso secolo? La Spagna non ebbe allora un proprio teatro, ma tenne presenti i modelli italiani e quindi fu, come noi, plautina e terenziana. Nello stesso Lope, in cui troviamo già avvenuta la tripartizione e quasi completa la trasformazione, moltissimi sono gli elementi italiani specialmente nel primo periodo della sua attività. Anche nel cinquecento, dunque, con intensità però molto diverse, identiche sono le condizioni delle due nazioni.

Che cosa è avvenuto in seguito? Un fatto semplicissimo: quegli elementi, che, in germe, ritroviamo nella produzione cinquecentesca, sono giunti alla loro maturità e cominciano ad affermarsi. Ed è così che noi assistiamo a un fenomeno di parallelismo artistico, per cui tanto la Spagna che l'Italia si liberano, come da un fardello inutile, da tutte le regole e da tutte le poetiche, svolgono, intensificandola, quella tendenza verso l'intrigato, e la prima ci dà le commedie di *capa y espada*, la seconda... quei pasticcetti di cui i lavori da me esaminati offrono un'idea. Se diversità dunque esiste è solo diversità di valore, non di sostanza, perchè, sostanzialmente, come identico era stato il principio delle due drammatiche, così identico ne è stato il posteriore svolgimento. Solo che la Spagna ha fatto un passo avanti, l'Italia uno indietro.

Ma di questo più basso livello del nostro teatro sia rispetto a quello spagnolo sia rispetto al cinquecento

possiamo o dobbiamo accusare la Spagna? Quali gli effetti di quella tendenza, già da me notata, verso maggiori libertà, se il teatro spagnolo in quel secolo, non fosse stato? Non è logico, non è naturale che anche senza l'intervento della Spagna, la commedia italiana, nata fredda e compassata e divenuta a poco a poco, prima che si possa parlare di influenza spagnola, più libera, più spigliata, più intricata, continuasse per la stessa via e da libera divenisse liberissima, da spigliata spigliatissima e quindi volgare, da intricata intricatissima e quindi o inverosimile o puerile? Ed è forse necessario ricordare che nei *Tre Tiranni* di Agostino Ricchi, fin dal principio del secolo XVI, si mostra già chiara e cosciente questa tendenza? Non dunque la Spagna dobbiamo accusare della nostra decadenza drammatica, ma noi stessi, che, del resto, non abbiamo *mai* avuto un vero e proprio teatro. Ciò però non vuol dire che l'influenza spagnola non sia esistita, perchè allora non sapremmo spiegarci quella stessa produzione, da me esaminata: vuol dire invece che la Spagna ci spinse più risolutamente verso quella via, già tracciataci dalla letteratura drammatica del secolo precedente, e portò nelle nostre commedie delle trasformazioni esclusivamente formali, quale, per esempio, la tripartizione.

Questo è quanto mi pare si possa dedurre dall'analisi da me compiuta, ed è così solo che noi possiamo spiegarci la strana predilezione degli italiani verso la parte veramente malsana del teatro calderoniano e la scarsezza relativa di componimenti derivati dallo spagnolo.

INDICE.

Pag.

AVVERTENZA. 3

INTRODUZIONE 5

CAP. I – I primi imitatori (Napolione Marco, Pio Ascanio, Orazio Persiani, Giulio Rospigliosi, Angela D'Orso . 23

CAP. II – Giacinto Andrea Cicognini. (La vita e le opere) 33

CAP. III – Il falso Cicognini. (Il maggior mostro del mondo) 44

CAP. IV – Il falso Cicognini. (La vita è sogno. Gli altri rifacimenti) 56

CAP. V – Michele della Marra – Angela D'Orso – Pietro Susini – « Le gare d'amore, di sdegno e di gelosia » 68

CAP. VI – « L'Arlecchino finto principe » – Il Dominique – Michele Luigi Muzio – L'Abate Mazzalà (?) 75

CAP. VII – Rafaele (sic) Tauro 82

CAP. VIII – Lionardo De Lionardis – « Amore ed onore » – Arcangelo Spagna 87

CAP. IX – Ludovico Adimari – Niccolò Vaccaro – Francesco Ignazio Lazzari – Giovanni Cintoli – « Le armi e gli amori » – Bernardo (?) Garcia – L'« Eraclia » – Antonio Marchi – Marc'Antonio Rimena 98

CAP. X – Il teatro di Calderón nei sec. XVIII e XIX . . . 104

CAP. XI – Conclusione 108

Calderon de la Barca, Pedro 199926
Author Cantella, A
Title Calderon de la Barca in Italian nel Sec. XVII.

LS
C1465
.Yc

DATE.

NAME OF BORROWER.

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File"
Made by LIBRARY BUREAU

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 14 16 01 03 012 2